Вопросы поэтики

Российский Институт Истории Искусств

Б. Томашевский

Русское стихосложение



Петербург 1923.



РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИССКУСТВ

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств

Выпуск II

Б. ТОМАШЕВСКИЙ

РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

ПЕТРОГРАД — 1923.

В. ТОМАШЕВСКИЙ

РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

МЕТРИКА

«ACADEMIA»
Российский Институт Истории Искусств
Петербург 1923

Напечатано по определению Разряда Истории Словесных Наук

Председатель Разряда

В. Жирмунский.

20 августа 1923.

Петрооблит № 5619. Напечатано 3000 экз.

Гос. уч.-практ. шк.-тип. им. тов. Алексеева. Красная, 1.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Науки о русском стихе как законченной дисциплины еще не существует. Многочисленные догматические учебники, преследующие практическую цель ознакомления с основами техники стихотворства, понятно не имеют научного значения. То же можно сказать о специальных главах наших школьных теорий словесности. Разрозненные этюды о русском стихе, имеющие научный характер (вроде статей А. Белого), не слагаются в общую научную систему. Статьи и работы принципиального характера (С. Боброва, В. Чудовского, Н. Недоброво и др.) грешат априорностью суждений и более отражают вкусовые суждения авторов, чем дают законченную систематизированную теорию русского стиха. Многие из их утверждений войдут в науку, но лишь после основательной проверки на матерьяле.

Основной причиной отсутствия в России науки о стихе является скудость работ по описанию реального стихотворного матерьяла. Факты стихотворного языка еще не изучены. Поэтому очередной задачей является систематическое изучение и описание стихотворной речи.

Настоящее краткое введение в изучение стихотворного языка имеет целью дать минимум предварительных сведений, необходимых для самостоятельной работы по описанию стихотворного матерьяла. Будучи одним из первых опытов в этом направлении, настоящая работа, понятно, не может быть удовлетворительной во всех отношениях. Будущее покажет, в каком направлении потребуется ее переработка.

Настоящая работа, по задуманному плану, должна служить в качестве элементарного руководства для ознакомления с основными проблемами метрики русского классического стиха. В силу такого задания я заботился более о систематичности изложения, чем об оригинальности излагаемых взглядов. Далеко не всё, излагаемое в настоящей работе, является результатом моих собственных исследований в области русской метрики. Я не счел необходимым оговариваться в тех случаях, когда излагал чужие взгляды. Элементарность курса вызывала некоторую догматичность изложения. При такой системе изложения упоминание чужих имен не могло придать бо́льшей убедительности излагаемым положениям, а с другой стороны могло бы сильно связать меня в сведѐнии разных утверждений воедино, т. к. принуждало бы точнее придерживаться системы изложения и терминологии излагаемых авторов и внесло бы значительную пестроту в план изложения, вряд-ли допустимую в курсах элементарного характера. Литература предмета на русском языке указана в конце книги. Этим указанием можно пользоваться для предварительного ознакомления с русской метрической литературой. Систематическое изложение истории русской теории стихосложения я предполагаю дать во второй части моей работы.

Я должен сказать несколько слов относительно цитируемого стихотворного матерьяла. В виду того, что в значительной части матерьял этот является иллюстрацией общераспространенных механических соотношений в русской стихотворной речи, я полагал, что эстетическая ценность цитируемых стихов не имеет большого значения, не влияя на показательность демонстрируемого явления. С другой стороны, орьентация внимания на механической стороне стиха разбивает эстетическое восприятие и даже отравляет его: мы не способны эстетически воспринимать произведение после того,

как подвергли его механическому разбору. Поэтому я избегал приводить в качестве иллюстраций отрывки из произведений наших лучших поэтов, предпочитая цитаты из второстепенных писателей нашей классической поэтической школы. Так как стихи эти обезличивались в цитатах, то я не считал необходимым называть их авторов. От принципа этого я старался отступать только в исключительных случаях, напр. при трактовке исключительных явлений, где силою вещей необходимо было прибегать к произведениям безукоризненным, ибо иначе мог возникнуть вопрос, трактуется ли художественный *прием*, или канонизируется технический *недостаток*. Проблема „приема“ вообще недостаточно выяснена в научной литературе: обычно приемом называют всякое отклонение от средней нормы, всякую особенность, художественно оправданную. Но такими же отклонениями являются и простые ошибки, проистекающие от неумения, от ложного вкуса, от невнимательности писателя. Объективных признаков, отличающих прием от ошибки, нет. То, что одной школе кажется приемом,—для другой—является недостатком. На этом основании обычны недоразумения в критической литературе, где часто трактуется, как недостаток, то, что автором и его школой понимается, как ценное достижение. Разрешение этого вопроса лежит за пределами настоящей работы и единственным выходом для меня было—во всех сомнительных случаях прибегать к признанным памятникам поэзии, хотя бы предлагаемый разбор и ослаблял силу эстетическаго восприятия произведения.

Вынужденная сжатость изложения делает его в некоторых местах трудным. Для точного усвоения выдвигаемых положений совершенно необходимо проверять их не только на приводимом в тексте иллюстрационном матерьяле, но и обращаться к широкому стихотворному матерьялу нашей классической школы поэзии и самостоятельно подвергать его разбору.

По техническим причинам настоящая книга, набранная и сверстанная в апреле 1922 года, выходит в свет только теперь. За этот год я имел возможность убедиться в недостаточности изложения некоторых вопросов — как в результате преподавательского опыта минувшего года, так и под влиянием новых работ, вышедших в свет после написания книги. Не имея возможности изменить что либо в тексте ее, я дополняю ее примечаниями, печатаемыми в конце книги.

В заключение настоятельно подчеркиваю, что задачей изучающего метрику вовсе не является простое запоминание отвлеченных правил, здесь формулируемых. Целью изучения является умение овладеть стихотворным матерьялом, ориентироваться в конкретных фактах стихотворной речи. Поэтому для начинающих изучать стихосложение чтение настоящей книги будет совершенно бесцельно, если оно не будет сопровождаться самостоятельным разбором стихотворного матерьяла.

Апрель 1923 г.

Проза и стих.

Невозможно дать точное объективное определение стиха, невозможно наметить основные признаки, отделяющие стих от прозы.—Стихи мы *узнаем* по непосредственному восприятию. Признак „стихотворности“ рождается не только из объективных свойств поэтической речи, но и из условий ее художественного восприятия, из вкусового суждения о ней слушателя. Следовательно в создании этих признаков участвуют не только матерьяльные условия организации речи, но и литературное воспитание, художественные традиции, господствующие в кругах, создающих аудиторию поэта. То, что мы теперь признаем стихами, сто лет тому назад было бы принято, как уродливая проза. С другой стороны, мы едва узнаем стихи в виршах XVI и XVII в., хотя эти вирши были канонической формой стихотворной речи для своей эпохи.

Не отказываясь всё же от желания определить объективные признаки стихотворной речи, мы можем наметить основные условия, в которых наше восприятие улавливает ее стихотворную основу. *Всякая сознательная речь есть речь организованная.* Сочетая слова в предложения, предложения между собой, мы располагаем нашу звукоречь в определенном порядке, диктуемом законами языка и целью нашего говорения. Выбор и порядок слов никогда не случайный. В речи прозаической порядок слов определяется задачами смысловой выразительности.

Не то в стихотворной речи. Возьмем пример:

И завещал он, умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью—чуждой сей земли
Неуспокоенные гости.

С точки зрения простой, прозаической последовательности расстановка слов в конце фразы определенно неудовлетворительна. Появляется даже двусмысленность: будто смерть чуждается этой земли. Организовав слова по смысловому заданию, мы получим прозаическую речь, приблизительно, такого рода: ...его тоскующие кости, гости сей чуждой земли, неуспокоенные и смертью.

У Пушкина же слова организованы не по смысловому заданию, а по звуковому. Смысловое задание остается, т. к. без него речь перестает быть речью, но оно уступает первую роль заданию звуковому.

Основным признаком стихотворной речи является то, что звукоречь организуется по звуковому заданию. Выражаясь точнее: *звуковое задание в стихах доминирует над смысловым.*

Проза тоже не лишена звуковых заданий. Явления ритмического членения, благозвучия, или употребляя термины теории словесности — *эвритмия* и *эвфония* присутствуют и в прозе. Но там эти принципы в организации речи играют вспомогательную, второстепенную роль.

Различие между прозой и стихами в том, что в стихах звуковое задание доминирует над смысловым, а в прозе— смысловое доминирует над звуковым. Всё дело сводится к относительной роли этих двух начал. Решающим критерием является восприятие слушателя. Если слушатель в первую

очередь улавливает стихотворное задание—мы имеем стихи, в ином случае — прозу. Объективной границы между ними нет. Что бы ни думал о своем произведении автор, условия восприятия могут разрушить задуманное им. Так напр. в современной театральной традиции стихи на сцене читаются так, что получается проза, и слушатели не улавливают звукового задания в речах персонажей.

Проза и стихи — два полюса, к которым тяготеет художественная звукоречь. Твердой границы между прозой и стихами нет.

Но в реальных памятниках художественнаго слова почти всегда можно узнать прозу и стихи. Дело в том, что формы, где бы оба организующих начала боролись и уравновешивались, в литературе избегались. Художники слова, вообще, обращались к ясно выраженным формам, к типичной прозе или к типичному стиху. Поэтому в общем случае исследователю нечего бояться неопределенности границы между прозой и стихами. На реальном матерьяле только в исключительных случаях может возникнуть вопрос: проза ли это или стихи. Правда, вопрос этот по отношению к некоторым произведениям возникал. Так, современники Пушкина не могли столковаться, что такое „Сказка о Попе“—стихи или рифмованная проза. Чаще всего приходится слышать этот спор по отношению к произведениям некоторых современных поэтов. Но в последнем случае спор ведется в плоскости художественного восприятия, эстетических навыков, воспитания и традиций, свойственных разным направлениям. Представители старой поэтической традиции не улавливают в произведениях молодых поэтов звукового задания,—для молодой аудитории, родственной поэтам по вкусам, это задание ощутимо, и „внутреннее чувство“ непосредственно указывает им, что спорное произведение—стихи.

Но наряду с явлениями спорными, русская литература изобилует бесспорными образцами стихотворной речи. Это — всё наследие нашей классической школы XIX века, так называемой Пушкинской эпохи, по отношению к которой традиция одинаково обязательна для всех литературных направлений современности. Можно расходиться в эстетической оценке поэзии прошлого века, не все мы на ней воспитаны и все одинаково остро воспринимаем стихотворную основу в поэзии наших классиков.

Метр.

Звуковые явления живой речи в нашем восприятии приобретают или качественную, или количественную окраску. Различие между отдельными гласными звуками, напр. между „а" и „э" имеет чисто качественный характер. В нашем восприятии это два несравнимые, индивидуально-типические звуковые явления. Иные же элементы звучания воспринимаются как количественные отношения звучания, т. е. как сравнимые между собой и допускающие градацию. Таковы явления *экспираторного ударения* (силы звука), *длительности*, *высоты тона*. Количественные отношения могут быть общи для явлений разной качественной окраски, не переставая быть сравнимыми между собой. Ударение может стоять на разных гласных, но восприниматься однообразно как ударение.

В классическом стихосложении организующим звуковым заданием является упорядоченное расположение количественных отношений звучания.

Воспринимаемый нами порядок распределения количественных элементов звучания называется *ритмом*.

С этой точки зрения звуковое организующее задание есть *ритмическое задание*, и этим термином впредь мы и будем пользоваться.

Норма, определяющая ритмическое задание, называется *метром*.

Т. к. наука о стихосложении задается целью не только дать описание реального ритма отдельных памятников стихотворной речи, но и познать принципы, лежащие в основе упорядочения этого реального ритма, то ей присвоено название *метрики*. В своей идеальной форме метрика должна быть нормативной дисциплиной, т. е. независимо от реального стихотворного матерьяла определять, какими нормами следует формировать ритмическое задание всякого стихотворения и каковы условия реального осуществления этих норм в слове.

Недостаточная изученность стихотворной речи мешает развернуть задачи метрики во всей ее широте. В настоящее время нельзя миновать первой стадии научной работы —чисто описательной.

Определение стихотворного размера.

До настоящаго времени в задачу догматических метрик входило лишь одно: определение стихотворного размера. В целяхъ подобного определения создана довольно сложная номенклатура, прочно укрепившаяся в русской литературе о стихе. Несмотря на все принципиальные возражения, которые делались против этой догматической номенклатуры школьных метрик, нельзя отрицать того факта, что она является единственным общепонятным способом обозначения довольно обширного круга явлений стихотворной речи. В наши задачи

совершенно не входит введение какой-нибудь новой номенклатуры, а потому постараемся внести только возможно бо́льшую точность в определение терминов, вошедших уже в школьный и научный обиход. Вопрос о реальности явлений, покрываемых этой номенклатурой, оставляем в стороне.

В основе существующих способов определения размеров стиха лежат следующие две операции:

1) Скандовка стиха.

2) Разложение стиха на стопы.

Скандовкой называется такое произношение стиха, при котором каждый слог длится одинаковое количество времени, и ударения расставляются на равных интервалах, независимо от того, совпадают ли они с практически-ударяемыми слогами или нет. При этом следует заметить, что реальные стихотворения сквозной беспрерывной скандовки не допускают. В скандируемых стихотворениях речь разбивается на периоды, и как выравнивание длительности слогов, так и правильность между-ударных интервалов соблюдаются только внутри каждого такого периода. Таким элементарным периодом в скандовке является *стих*. Между стихами допускается разрыв, т. е. можно сделать паузу неопределенной длительности. Последний ударный слог стиха, обычно несколько длительнее произносимый, заполняет собой часть этой паузы. На нем обрывается правильность скандовки, что и подчеркивается более длительным произношением его.

В скандовке стихи звучат приблизительно так:

1) При—шла́—вес—на́—у—вы́—лю—бовь |

2) не—ма́—нит—в ти́—хи—е́—ду—бравы |

3) нет—не́—го—ду́—ю—ща́—я—кровь |

4) Зо—вёт—ме—ня́—на—бо́й—кро—вавый. ||

или

1) те́—ни—мча́—лись—и́—стре—мились |

2) все́—кна—ча́—лу—бы́—ти—я |

3) все́—на—де́—я—ли́сь—мо—лились |

4) стра́х—на—се́рд—це—за́—та—я. ||

Как видно из этих примеров, при скандовке очень часто ударение падает на практически неударяемый слог. Иногда бывает обратное—практически ударяемый слог остается без ударения (напр., первый слог третьего стиха первого примера).

Казалось бы—скандовка есть чистейший произвол, и проскандовать можно что угодно и как угодно.

На самом деле не так. Скандовка, понятно, искажает истинную физиономию стиха. Но достаточно проверить скандовку на нескольких классических образцах, чтобы убедиться, что скандовать стихи можно одним только способом. Скандовка—общеобязательна, следовательно ею выявляется какой-то объективный факт стихотворной речи. Никакого произвола вообще скандовка не допускает, т. к. искомая правильность расстановки ударений предопределяется самим произведением.

Как видно из предыдущего, скандовка предполагает предварительное разложение стихотворения на стихи. Догматическая метрика оперирует только изолированными стихами. Поэтому в дальнейшем мы будем касаться вопроса об определении размера отдельных стихов. Общий размер стихотворения определяется как сумма размеров отдельных стихов в их реальной последовательности.

Вторая операция—необходимая для определения размера стиха—это разложение его на стопы.

Стих разрезается на части по одинаковому числу слогов в каждой, так чтобы в каждой части приходилось по одному скандуемому ударению. Для этого определяют *ударный период*, т. е. расстояние в слогах от ударения до ударения. Так, в приведенных примерах ударный период составляет 2 слога. Затем разрезают стих на части, начиная с первого слога стиха, оставляя в каждой части по числу слогов ударного периода. Часть, заключающая последнее скандуемое ударение, может содержать любое число слогов.

Вот примеры разрезания стихов:

Стихи с двусложным ударным периодом

1) Сéре | брúсто | ю́ гря | дóю ||
Бы́стро | мчáтся | óбла | кá ||.
2) В нас вó | ля рá | зумá | слабá ||
Желá | нья нá | ши свó | евóльны ||

Стихи с трехсложным ударным периодом

1) Вдóль по по | лóгому | скáту от | рóга ||
В гóру и | дёт ни тро | пá ни до | рóга ||.
2) Онá о | живáет | от лáсок | весны́ ||
Лазýрно | е нéбо | глядúт с вы | шины́ ||.
3) Пронеслáсь | пронеслáсь | моя млáдость ||
Навсегдá | она снóм | унеслáсь ||.

Части, на которые стихи разрезаются таким образом, называются *стопами*. Границы стоп назовем *стопоразделами*.

На этом заканчиваются предварительные операции над стихом. Затем стих определяется 1) по числу стоп, 2) по характеру составляющих его стоп, 3) по характеру последней стопы, которая вообще не равенствует с начальными стопами.

Число стоп, по самому принципу разложения стихов, равно числу ударений в стихе. Все приведенные примеры, кроме последнего—трехстопного, насчитывают по четыре стопы в стихе.

Стопы по своему характеру называются так:

1) Двусложная стопа с ударением на первом слоге [1]) (⊥◡; первый пример)—*хорей* (или трохей).

2) Двусложная стопа с ударением на втором слоге (◡⊥; второй пример)—*ямб*.

3) Трехсложная стопа с ударением на первом слоге (⊥◡◡; первый пример)—*дактиль*.

4) Трехсложная стопа с ударением на втором слоге (◡⊥◡; второй пример)—*амфибрахий*.

5) Трехсложная стопа с ударением на третьем слоге (◡◡⊥; третий пример)—*анапест*.

Эти пять стоп—единственные, которыми оперирует классическая метрика (см. примечания, стр. 145).

Была попытка ввести в номенклатуру еще четырехсложные стопы, называемые пеонами, (которые делятся на первый, второй, третий и четвертый по месту, занимаемому ударением в стопе). В сочинениях А. Белого и С. Боброва стопа эта именуется пэаном). Однако нет ни одного безукоризненного примера на пеонические стихи.

Скандуя мнимо пеонические стихи—мы невольно четырехслоговой период разбиваем на два двусложных. Примеры, приводимые в работе Шульговского „Теория и практика поэтического творчества", понятно, скандуются как обыкновенные ямбы и хореи, напр. (стр. 184):

Вне́мля ве́тру то́поль гне́тся, с не́ба до́ждь осе́нний лье́тся.

---

[1]) Иногда в работах по метрике ударяемый слог стопы именуется *арсисом*, неударяемый—*тезисом*.

Ясно, что здесь не третий пеон, как пишет Шульговский, а простой хорей.

Таковы же примеры:

Тума́н ли со́бира́ется...
Я чу́вствую́ каки́е то́ прозра́чные́ простра́нства...
В не́бе бла́гость, в не́бе ра́дость... и все прочие.

Всякий период, который можно разложить на равные части, в скандовке всегда разлагается. Поэтому ударный период всегда исчисляется простым числом слогов, т. е. 2-мя или 3-мя слогами. О возможности более длинных стоп—в 5 и 7 слогов будет сказано в дальнейшем. В классическом учении о русском стихе эти стопы не рассматриваются.

Т. к. число слогов стиха вообще может и не быть кратным ударного периода, то стих на равные стопы разрезать не всегда представляется возможным.

Последняя стопа может не быть равной остальным.

Поэтому необходимо определить стих по характеру последней стопы.

В классической метрике существует двойная терминология: или определяют последнюю стопу по ее отношению к другим стопам стиха, или по числу слогов после скандируемого ударения.

С первой точки зрения вводятся следующие термины:

1) Если последняя стопа не отличается от прочих стоп, стих именуется *акаталектическим.*

2) Если последняя стопа короче остальных, стих является *каталектическим.* При том, если он короче на 2 слога, то и называется *каталектическим на 2 слога.*

3) Если последняя стопа длинее остальных, то стих именуется *гиперкаталектическим*, на 1, на 2, на 3, и т. д. слога, в зависимости от количества лишних слогов.

Примеры:
акаталектические стихи:

Хорей—Нёбо | блещет | бирю | зою.
Ямб—С мольбой | коле | на пре | клони.
Дактиль—Бедная | молодость | дни невe | селые.
Амфибрахий—Давно мне | не в радость | сиянье | лазури.
Анапест—Наши пе | сни согла | сно звучат.

Каталектическими могут быть только стопы, оканчивающиеся на неударные слоги. Примеры:

Хорей: Мы с то | бой дав | но раз | луче | ны.
Дактиль кат. на 1 слог: Зимние | вьюги за | выли.
" " на 2 слога: Крепче дер | жи под | узд | цы.
Амфибрахий: на дубе | два воро | на страшных | сидят.

Гиперкаталектические на один слог.

Хорей: Пой | грали | бедной | волею.,
Ямб: Я с ко | рабля | сошел | при бле | ске ночи.
Амфибрахий: Вот узки | е окна. . . | И белы | е лестницы
Анапест: Не прикры | тые бе | лые плечи.
Дактиль: Помню я | муку у | тонченную.

Гиперкаталектические на 2 слога.

Хорей: Взоры | сумра | чно а | гатовые.
Ямб: Смотри | вон о | блако | несет | ся се | ребристое.
Анапест: Но боюсь | если путь | мой протянется.

Гиперкаталектический на 3 слога.

Анапест: И беззвуч | но нога | ми притопывают.

Исходя из этой терминологии, учение об окончании стиха именуется *каталектикой*.

Наряду с этими терминами употребляются другие, рассматривающие стих с точки зрения числа неударных слогов, следующих за последним скандируемым ударением.

Стих, оканчивающийся на ударный слог, именуется *мужским*:

Слушай! в скорби оправданье бытия́.
Горячий день не в силах изнемо́чь.
Неясные думы томя́т.

Мужскими являются: акаталектические ямб и анапест, каталектический хорей и амфибрахий, каталектический на 2 слога дактиль.

Стих, в котором за последним ударением следует один неударный слог, называется *женским*:

По русски говорите, ради Бо́гӑ...
На степи раскаленой широ́ко̆й...
Бушевало море перед на́мӣ...

Женскими стихами являются: акаталектические хорей и амфибрахий, каталектический дактиль, гиперкаталектические на один слог ямб и анапест.

Стих, оканчивающийся на 2 неударяемых слога, называется *дактилическим*:

Пал туман на море си́нӗӗ...
Мечтательно возвы́шӗнны̆й...
Поля, закатом позлаще́нны̆ӗ...
Знай, зажегся тебе твой дозор пламене́ю̆щйй...
Робкое, нежное, светлое, смотрит раскрытыми глӑзка́ми.

Дактилическими являются акаталектический дактиль, гиперкаталектические на один слог хорей и амфибрахий, гиперкаталектические на 2 слога ямб и анапест.

Наконец, стихи, насчитывающие в конце 3 и более неударяемых слога, называются *гипердактилическими*. Стихи эти очень редки в русской литературе. Чтобы точнее определить число неударных слогов, употребляется выражение *четырехсложное окончание, пятисложное окончание* и т. д., вводя в счет слогов окончания и последний ударный. Иногда эта терминология распространяется и на более короткие окончания стиха, а именно: мужское окончание именуется односложным, женское—двусложным, дактилическое — трехсложным и т. д.

Примеры гипердактилических стихов [1]):

Люблю я прислу́шивáться... (Дельвиг).
Ночь бледнеет знакомой куде́сницею... (Пяст)
Сердце опять остана́вливается... (З. Гиппиус)
Я гребу, весло выта́скиваю... (М. Шагинян)
Идет Балда покря́кивает... (А. Пушкин)
Взглянет жа́лобливо. (С. Раич)

Термины мужской, женский и т. д. чаще всего применяются к рифме, т. к. в классическом стихосложении законным считалось созвучие окончаний равносложных, и оба рифмующих слова обязательно имели одинаковое количество неударных слогов после ударения, что и являлось одной из характеристик рифмы. Эти термины в дальнейшем будут употребляться преимущественно перед терминами каталектический, гипер- и а-каталектический.

[1]) Окончания такого рода исключительно редки в русской поэзии. Встречаются они впервые кажется у Николева, затем в одном стихотв. Дельвига, в „Сказке о Попе“ Пушкина, в нескольких стихотв. Полонского В последние годы их стали применять чаще.

Внутреннее членение стиха.

Цезура.

При тех методах скандовки, какие описаны выше, стих воспринимается как неразрывное, сквозное целое. При живом чтении стиха такая целостность не всегда наблюдается. Стих распадается на слова, и их границы—*словоразделы*—нами всегда живо воспринимаются. С другой стороны слова группируются в некоторые комплексы, границы между которыми также ясно ощутимы. Это членение человеческой речи как в условиях произношения, так и в восприятии слушателя и дало начало выражению *членораздельная* речь. Членораздельность произношения—основное условие всякой живой речи. Членение это совершается в интересах смыслового задания. Но смысловой строй речи в стихах настолько подчиняется ритмическому заданию, что в некоторых случаях постоянное совпадение членения смыслового с определенными местами стихотворного периода в восприятии сливается с ритмическим заданием, т. е. воспринимается, как звуковое задание стиха. В таких случаях членение стиха на части классической метрикой принимается, как метрический элемент.

Иногда стихи распадаются в восприятии на две части. Части эти именуются *полустишиями* (иногда употребляются другие термины: „кóлон“, „кóла“ и т. под.). Граница между полустишиями именуется *цезурой*. Явление цезуры далеко не всегда наблюдается в стихах. Поэтому необходимо точно определить это понятие.

В общем случае цезурой следует назвать словораздел, который в определенном месте разрывает скандируемый период на части.

В большинстве случаев на изолированном стихе наблюсти такого явления нельзя. Представление о внутреннем членении

стиха получается в результате восприятия более или менее длинного ряда стихов. В том случае, когда возможна сплошная скандовка всего стиха, цезурой называется такой словораздел, который во всех стихах стихотворения находится между одними и теми-же слогами. Так цезурными являются следующие стихи:

Пятистопный ямб, с цезурой после четвертого слога:

Когда б он знал, | что пламенной душою
С его душой сливаюсь тайно я,
Когда б он знал, что горькою тоскою
Отравлена младая жизнь моя!
Когда б он знал, как страстно и как нежно
Он, мой кумир, рабой своей любим...
Когда б он знал, что в грусти безнадежной
Увяну я, непонятая им...

Шестистопный ямб с цезурой после шестого слога:

Пусть будет стих его | понятен и высок,
Пусть тени и лучи сольются в нём чудесно,
Да примирится в нём всё дольнее с небесным,
Да будет он меж нас, как признанный пророк:
Чтоб мощной мыслию, как дланию Зевеса
Собою обнял он весь беспредельный мир,
Чтоб в звуках зрели мы прозрачных как эфир
И мрамор Фидия и краски Апеллеса.

Пятистопный хорей с цезурой после третьего слога:

Что вдали | блеснуло и дымится,
Что за гром раздался по заливу?
Подо мной конь вздрогнул, поднял гриву,
Звонко ржет, грызет узду, бодрится.
Снова блеск... гром грянул, долго длится,
Отданный прибрежному отзыву.

Зевс ли то, гремя, летит на ниву
И она, роскошная, плодится?
Нет, то—флот. Вот выплыли ветрилы,
Притекли, громада за громадой:
Наш орёл над русскою армадой
Распростёр блистательные крилы
И гласит: „С кем испытать мне силы?
Кто дерзнёт и станет мне преградой?“

Четырехстопный амфибрахий с цезурой после шестого слога:

Цветёт она розой |, летит мотыльком
В дубравах, долинах поёт соловьём,
Могучей пятою колеблет гранит
И брызгами в пропасть с утёса летит...

Шестистопный хорей с цезурой после шестого слога:

Как в рубинах ярких | —вкруг куста малины,
Лист смородин чёрных весь благоухает;
В тёплом блеске солнца с бархатной низины
Молодёжи говор звучно долетает.

Трехстопный анапест с цезурой после шестого слога:

Оседлаю коня | , коня быстрого;
Полечу, понесусь лёгким соколом
От тоски, от змеи в поле чистое;
Размечу по плечам кудри чёрные,
Разожгу, распалю очи ясные...
Ворочусь, принесусь вихрем, вьюгою:
Не узнает меня баба старая!

Но бывают случаи, что сквозная скандовка через стих невозможна. Стих явно распадается на два ритмических периода,

разделенных остановкой в произношении. Единство его определяется внешним признаком—печатанием его в одну строку. В таком случае всегда законен вопрос—имеем ли мы деление стиха цезурой на полустишия, или же искусственное слияние двух стихов в один.

Вопрос этот объективно неразрешим, и можно вести бесконечные споры о том—простая ли здесь цезура, или же распадение строк на два стиха. Приходится базироваться на восприятии. Дело в том, что в нашем представлении о целостности стиха участвуют и такие элементы речи, которые классическим учением о стихе игнорируются и не составляют сами по себе объективных признаков стиха. Таковы впечатление синтаксической самостоятельности стиха, его словесного и слогового объема, законченности мелодически-интонационной линии в произношении и т. п. Классические стихи обычно имеют тяготение к средним формам, к некоторой относительной смысловой самостоятельности стиха, к некоторой мелодической законченности его и к среднему слоговому объему (правда в очень зыбких границах). Эта привычка к известным формам стиха создает у нас впечатление целостности и единства стиха даже в тех случаях, когда по объективным признакам строка распадается на два самостоятельно скандируемых периода. Как упоминалось—одним из выражений авторского ощущения целостности стиха является графическое изображение таких сложных периодов в форме одной стихотворной строчки. Впрочем, к этому признаку следует относиться с осторожностью и иногда, в интересах объективного анализа таких строк, рассматривать их как два самостоятельных стиха.

Там, где восприятие единства стиха более или менее общеобязательно, — раздел между ритмическими периодами внутри строк также именуется цезурой.

*

Примеры:

О свéт прощáльный | , о свéт прекрáсный
Зажженный в высях | пустыни снежной,
Ты греешь душу | мечтой напрасной,
Тоской тревожной | печалью нежной...

Я ждáл полéта | и бы́тия́
Но мертвый ястреб | —душа моя.
Как мертвый ястреб | , лежит в пыли,
Отдавшись тупо | , во власть земли...

В э́той тени́ полусвéтлой | вéтер не мо́жет родиться
Разноголосые птицы | небо в созвучье сложили.
Лай. Петушиные крики | . Около нивы лосица.
Спелая рожь колосится. | Зелень как в саване пыли.

У мы́сли нéт ору́дья | измéрить глу́бину́,
Нет сил чтобы замедлить | бегущую весну.
Лишь есть одна возможность | сказать мгновенью „Стой“:
Разбить оковы мысли | , быть скованным весной...

Впрочем и в этих примерах самостоятельность полустиший весьма ощутительна. Так, в третьем примере эта самостоятельность подчеркнута так называемыми „внутренними рифмами“: первый и третий стихи рифмуют с первыми полустишиями второго и четвертого.

В обычных руководствах по метрике понятие „цезура“ трактуется крайне сбивчиво, и с этим необходимо считаться причтении литературы, посвященной вопросам метрики. Чаще всего цезуру трактуют с точки зрения живого произношения стихов, как выраженное в голосе членение стиха, как паузу, или интонацию задержания. С этой точки зрения цезура теряет значение метрическое, перестает быть формальным и объективным явлением в строении стихов и отражает случайные и необязательные для правильности стиха случаи вторжения

сказовой интонации внутрь стиха. Авторы, придерживающиеся этой точки зрения, изучают цезуру на изолированных стихах и приравнивают ее более или менее глубокому синтаксическому членению предложений, выраженных стихотворной речью.

С другой стороны—существует тенденция называть цезурой всякий словораздел.

В настоящей работе ни в том, ни в другом смысле термин „цезура“ не употребляется.

Термин „цезура“, здесь употребляемый, относится лишь к такому членению стиха, которое однообразно проведено через всё стихотворение.

Стихи в живом произношении.

До сих пор речь шла исключительно об искусственном чтении стихов, об их скандовке, которая не считается не только с общими условиями выразительного произношения, но даже с элементарными правилами расстановки ударений в словах живого языка. Однако реальные условия восприятия стихотворной речи ничего общего с таким произношением не имеют. Стихи читают если и не так, как говорят в обыкновенных условиях разговора или рассказывания, то во всяком случае с общими основаниями выразительного произношения считаются, и к нормальному *сказу* приближаются в значительной степени. И именно в таком живом произношении стихи нами воспринимаются и узнаются.

Противоречие между живым чтением стихов и их метрической скандовкой замечено в нашей литературе чуть ли не с первых моментов появления в русском языке стихов классической, так наз. „тонической“ системы. Особенно много работ посвящено этому вопросу за последнее десятилетие.

Рассмотрим явления резко ощутимого несовпадения живого чтения с метрической скандовкой.

В стихах с двусложными стопами, в ямбических и хореических—наиболее типично явление неосуществления в голосе некоторых метрических ударений.

Возьмем напр. стихи Туманского, написанные 4-х стопным ямбом и скандируемые с 4-мя ударениями:

1. За дня́ми дни́ бегу́т толпо́й
2. Следо́в их се́рдце нӗ нахо́дит,
3. Но, дру́г бесце́нный, о́браз тво́й
4. Поны́не вла́ствуӗт душо́й
5. И с па́мятй моӗй не схо́дит.

Здесь мы замечаем, что только в двух строках 1-й и 3-ей на лицо все 4 ударения. Во 2-ой и 4-ой строке оставлена без ударения 3-ья стопа, в 5-ой—вторая.

Такие пропуски ударения не вредят восприятию стиха. Стих от этого не превращается в прозу, напротив—разнообразие в ритмическом течении строк, мешая монотонности произношения, как бы обостряет их художественное восприятие.

То же самое наблюдается в хорее:

1. Рӑзошли́сь ночны́е те́ни,
2. Зӑрумя́нился̆ пото́к
3. И цветы́ и ро́щей се́ни
4. Обрати́лись нӑ восто́к...

Здесь отсутствуют ударения на первой стопе, а в двух стихах кроме того еще на 3-ей.

Вообще—на русском языке вероятно не найдется ни одного сколько-нибудь значительного ямбического и хореического стихотворения, где бы были соблюдены ударения на всех стопах. Чаще всего остается без ударения предпоследняя

стопа, затем—в различной степени в разные эпохи и у разных поэтов и другие стопы, кроме последней, которая, за редчайшими исключениями, всегда несет на себе ударение [1]).

Другое явление, более редкое—появление ударений на неударяемых в скандовке слогах. Так, в том же стихотворении Туманского, стихи из которого приведены выше, читаем такие строки:

> *Та́м*, не́жась, в ле́ни й мечта́х
> В *ча́с* лу́нных сла́достных тума́нов
> Как будто видишь на горах—
> Вокруг мечетей, на гробах—
> Блуждающие тени ха́нов.

Или вот стихи Клюшникова:

> Я помню детство: в радужных лучах
> *Жи́знь* предо мной роскошно расстилалась.
> *Взо́р* отдыхал на розах, а в мечтах
> Лишь радость новой радостью сменялась...

Слова: там, час, жизнь, взор—падают на неударные места; между тем в реальном, живом чтении слова эти несут на себе ударения и такое произношение не мешает нашему ритмическому впечатлению узнавать в этих строках стихи.

Следует указать, что это второе отклонение от скандовки обставлялось в классической русской поэзии различными условиями. За весьма редкими исключениями слово, на которое падает такое *неметрическое* ударение, односложное, и притом, подобное ударение допускалось более или менее часто только на первом слоге ямбического стиха или полу-

[1]) У некоторых авторов слоги метрически ударные, на которых не стоит ударения, называются полуударяемыми.

стишия. Внутри же стиха, как ямбического, так и хореического, такие ударения довольно редки, хотя и не так исключительны.

Так как классическая метрика основывалась на скандовке, а реальное произношение стиха со скандовкой не считалось, то в литературе давно стали, основываясь на указанных явлениях, подвергать критике классическую систему и предлагать коррективы.

Поправки, которые вводились в школьную метрику, носят двоякий характер. Первый класс предложений, имеющих целью создать учение о русском стихе, отвечающее условиям его живого произношения, это учение о *логаэдичности*— т. е. сложности—русских стихов.

Основным допущением у авторов этого направления, являлось положение, что русские стихи слагаются из *различных* стоп. Иначе говоря, разрезав стихи на стопы, мы получаем не однообразно ямбы или хореи, а смесь ямбов с другими стопами. Сходясь на этой предпосылке, авторы расходятся в способах метрической интерпретации реальных стихов. Рассмотрим различные логаэдические системы в их логической последовательности.

По самой простой системе действуют так. Стих ямбический и хореический разрезают на стопы по два слога в стопе, согласно правилам классической метрики. Напр.:

Ў ме́ль [1] | нӣкӑ [2] | вŏда́ [3] | плŏти́ [4] | нў про̆ [5] | сŏса́лă... [6]

или Зӑкŏп [1] | те́лы̆ [2] | ĕ пŏ [3] | ла́тӣ... [4]

Но при определении характера стоп считаются только с реальными ударениями. Т. к. не все ударения в голосе реализуются, то в результате такой операции в стихах обнаруживается несколько стоп, состоящих из двух неударяемых

слогов ⏑ ⏑. В первом примере такова стопа вторая и пятая, во втором—первая и третья. Эти два неударяемых слога рассматриваются как особая стопа. Такой стопе присвоено название *пиррихий*. Про реальные стихи или говорится, что они представляют собой не чистый ямб и не чистый хорей, а смешение ямбов или хореев с пиррихием, или же говорят о *замене* ямба или хорея пиррихием.

В первом случае классическая метрическая схема отметается совершенно. Вместо нее выдвигается схема смешанных размеров. Во втором случае, с классической схемой, как с основным заданием считаются, но допускают в реальных стихах возможность изменения этой схемы путем замены одной стопы метрически равной ей другой, т. е. ямба—равноправным ему пиррихием.

Если учесть еще возможности появления ударения на неударяемом слоге стопы, то получим еще следующие слоговые комбинации, допустимые вместо ямба:

Ду́х встре́ | чёне́т | ся̆—но̆ | ўвы́

Здесь в первой стопе вместо ямба усматривают хорей.

Та́м го́р | до̆ бле́ | щёт Ри́м | чўжо́й

Здесь—в первой стопе усматривают стопу из двух ударяемых слогов „__ __“. Стопу эту именуют *спондеем*.

Следовательно ямбические стихи рассматривают как смешение ямбов с пиррихием, спондеем и хореем, или же допускают замену ямбов этими тремя стопами.

Точно также и хорей допускает смешение с пиррихием, спондеем и ямбом. Примеров не привожу, т. к. с этой точки зрения достаточно проанализировать сколько-нибудь значи-

тельный отрывок хореического размера, чтобы наблюсти все отмечаемые явления.

Замену ямба или хорея пиррихием иногда называют *ускорением*, замену же этих стоп спондеем—*замедлением*. Термины эти довольно употребительны в современной литературе.

Недостатком этой системы является то, что разрушается один из признаков стопы—ее одноударность. Как излагалось в главе об определении размера, стопоразделы располагаются, так, чтобы они заключали между собой по одному ударению. Следовательно—русская стопа есть совокупность слогов, из которых на одном стоит ударение. С этой точки зрения пиррихий и спондей не могут быть признаны за стопы, т. к. в одном случае вовсе нет ударения, в другом—два ударения.

Во избежание разрушения этого признака стопы была предложена другая система логаэдического учения о стихе. Рассмотрим ее на примере. Возьмем стих

Анакреóн, Горáций, Симонúя.

По разбираемой системе стих разрезается так, чтобы в каждую часть—стопу—попало по одному ударению. Получается такая картина:

| Ӑнӑкрӗóн | ,Гŏрáцӣй, Сӣ | мŏнúя̆ |

Наряду с двусложной стопой—ямбом, появляются две четырехсложные. Таким четырехсложным „стопам“ присвоено название „пеонов“ (см. выше). В данном случае мы имеем строку, состоящую из четвертого пеона (◡ ◡ ◡ ⊥: ударение на четвертом слоге), из второго пеона (◡ ⊥ ◡ ◡: ударение на втором слоге) и ямба.

Признак одноударности стопы этим спасен, но вносится совершенный произвол в разложение стихов на стопы.

Этот же стих можно разложить так:

| Анакреон | , Гора | ций, Симония | ,

т. е. четвертый пеон, ямб, четвертый пеон.

Мало того, существуют стихи, неделимые на ямбы—пеоны, напр.:

Вы́ нё нӑ у́лйцё, вы̆ ў мёня́...
И ми́лŏстйв й дŏлгŏтёрпёли́в
и т. д.

Такие же операции проделывались с тем же успехом над хореем, и находили, что к хорею примешивается или первый или третий пеон (т. е. слогосочетания типа ⊥ ◡ ◡ ◡ „трогательный“, и ◡ ◡ ⊥ ◡ „терпеливый“).

Возражения и в данном случае остаются теми же, что и на применение пеонов к ямбическим стихам.

Помимо практической зыбкости этой схемы, против нее можно выставить и общее возражение: это внесение неравенства в счет стоп в стихи одинаковой длины.

Так в стихе

Пускай со мно́й ты се́рдца жа́р погу́бишь —

насчитывается по этой системе 5 стоп (согласно с классической метрикой).

В стихе же

Ты, мо́жет быть, испу́ганный, разлю́бишь

будет только 3 стопы. Меж тем непосредственное восприятие дает нам впечатление метрического равенства этих стихов.

Во избежание подобных недоразумений учение о пеонах иногда излагается в следующем виде. Делается предполо-

жение, что в некоторых случаях слдеует рассматривать двусложные стопы не по отдельности, а попарно. Две двусложные стопы, т. е. два смежных ямба, или два хорея, составляют одну *диподию*, являющуюся высшим метрическим членом, включающим в себя стопы как подчиненные элементы.

Так обычный четырехстопный ямб понимается как стих, распадающийся на две диподии, которые метафорически приравниваются двум ритмическим волнам.

Нормальной диподией будут два ямба или диямб (рассматриваю это учение только на ямбе; для хорея ход мысли совершенно аналогичен). В случае, если одно из ударений не осуществлено, мы имеем пеон—второй или четвертый. В случае, если наоборот, имеется леметрическое ударение, мы имеем диподию с тремя ударными и одним неударным слогом. Такие комплексы именуются *эпитритами*, причем эпитриты, как и пеоны различаются первый, второй и т. д., смотря по тому, который из четырех слогов оставлен неударяемым. Пример;

| Та́м го́рдŏ я́ | дŭшо́ю̆ во̆с | на́рю́

Первая диподия—эпитрит третий, вторая—пеон второй.

Но в пределах двух стоп различные сочетания могут быть разнообразнее. Так в стихе

Та́к не́кŏгдă | ŏбду́мыв̆ал | с рŏпта́ньем

Первые 4 слога слагаются из 2-х ударных за которыми следует 2 неударных. Такое сочетание 4-х слогов именуется *иоником нисходящим*. Возможно появление слогосочетаний формы ◡ ◡ ⊥ ⊥ — *ионик восходящий*, ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ *диспондей*, ⊥ ◡ ◡ ⊥ *хориямб*, ◡ ⊥ ⊥ ◡ — *антиспаст*, ◡ ◡ ◡ ◡ *дипиррихий* или *прокелевсматик*.

Вот пример на различные диподии на ямбических стихах:

ионик восходящий. Но ко́ль худо́ | *жникőв в нём взóр.*
хориямб *рóй нёзапá* | мятны̆х вёко́в |
антиспаст *другóй!.. нéт нй* | кŏму́ нă свéто
дипиррихий й ми́лŏстйв | *й дŏмŏтēр* | пёли́в |
диспондей *Ты́ был, Ты́ éсть* | Ты будешь ввек.

Примеры эти представляют несколько натянутую интерпретацию реальных стихов, но они достаточны для иллюстрации логаэдически-диподийного учения.

Не буду иллюстрировать его на хорее, т. к. все рассуждения аналогичны тому, что мы видели на ямбе.

Из приведенного видно, что объединение двух стоп в диподии, помимо произвольности самого принципа объединения стоп попарно, возвращает нас к изложенному уже простому учению о логаэдичности стихов, оперировавшему изолированными стопами. Но при операциях с диподиями терминология усложняется. Терминов вводится бесчисленное количество. Каждый отдельный факт фиксируется новым названием. Вместо объединяющего принципа, вместо синтеза частных случаев, мы имеем номенклатурное распыление.

Если даже, вследствие распространенности терминов „пиррихий", „спондей" и т. д., номенклатурой элементарного логаэдического учения и можно пользоваться в целях описания отдельных фактов, то как принцип его надо отвергнуть.

Если стихи могут состоять из разных стоп, то совершенно непонятно, чем регулируется их *совместность.* Почему стихи самого разнообразного состава могут сочетаться в одно стихотворение, не вызывая в нас впечатления разнородности, соединения несходных ритмических форм? Почему нельзя.

соединять стихи ямбические с хореическими, если в принципе допустима замена ямба хореем?

Проблема *совместности* есть проблема *метра*. Общим в совмещаемых стихах является их метр. Классическая метрика, обнаруживающая этот метр при помощи искусственного, но общепонятного приема—скандовки, дает гораздо более удовлетворительный ответ: она указывает на метрическую однородность стихов, как на основание их соединения в сложные комплексы—в стихотворения.

Другое направление в современной литературе о стихосложении не вводит понятия логаэдичности, т. е. смешенного метра, и не отрицает метр как принцип. Оно противоставляет метру понятие *ритма*, разумея под метром схему классической метрики, а под ритмом—реальную форму звучания стихов. Различные, не совсем точные определения метра и ритма, фигурирующие в работах этого направления, мало отклоняются от данного здесь. Так напр. определяли ритм как отклонение от метра. В этом делали ту ошибку, что сравнивали две несравнимые величины. Нельзя сравнивать принцип, задание—с реальным звучанием. Ошибочность этого определения, некоторое время популярного, была в свое время отмечена в литературе, и ныне противоставление метра и ритма делается именно в том смысле, как здесь указано.

В принципе идея эта верна. Но недостаточно создать новое понятие ритма, противоставляя его неудовлетворительным метрическим схемам, чтобы эти схемы стали удовлетворительными. Очевидно, противоставив метру ритм, следует пересмотреть и вопрос о самих метрических схемах классической метрики. Об этом подробнее будет сказано в следующей главе.

Таковы результаты сопоставления метрических схем с реальным звучанием двухсложных размеров.

Наблюдения над трехсложными размерами привели к следующим заключениям.

1) В нашем классическом стихосложении наблюдается сплошь и рядом *совместность* разных трехсложных размеров в одном стихотворении, т. е. сочетание амфибрахия с анапестом, с дактилем и т. д.

Так еще в XVIII веке Каменев написал поэму „Громвал", где дактили соединял с анапестами:

Мысленным взором я быстро лечу,
Быстро проникнув сквозь мрачность времён,
Поднимаю завесу седой старины
И Громвала я вижу на добром коне.

Здесь смена дактилей анапестами проведена закономерно. Поэма написана четверостишиями, в которых два первых стиха—дактили, два вторые—анапесты.

Также смешивал трехсложные размеры и тоже со строфической закономерностью Богданович:

Не стремись добродетель напрасно
Людей от неправды унять:
В них пороки плодятся всечасно,
Нельзя их ничем исправлять.

Характерно, что стихи эти—чередование строк анапеста и амфибрахия, автор считал „дактилическими".

У Лермонтова не замечается уже никакой закономерности в смешении трехсложных размеров:

Русалка плыла по реке голубой
Озаряема полной луной...

Очевидно, трехсложные размеры совместны, т. е. имеют в основе *одну метрическую схему*.

*

2) Обычно все метрические ударения точно соответствуют реальным ударениям. Только в дактиле иногда начальный слог стиха (ударение первой стопы) остается неударяемым.

Примеры:

Й ўсмйря́ет капризный мой сплин
Выставка женщин, детей и мужчин...
Й нӑдо мно́ю ликуя
Пташек поет хоровод...
Умер сосед—овдовела Параша
Дӑ чӗрӗз ме́сяц пошла за другого...
Нӗ зӑ сво̆ю́ молю душу пустынную...
Про̆во̆зглӑша́ть всем богов благостыню...

Внутри стихов явление это исключительно редко, если же и встречается, то по большей части так, что слог, на котором не осуществлено метрическое ударение, начинает собой слово, напр.:

Сне́мли с стены́ сей до̆рийскўю̆ цитрў
Коль олимпийский конь *По*бедоносный
Ныне на рыцарских играх риставший
Сладостным дух твой пленяет восторгом...
Чў! шўм нӑ пло̆щӑдй—*рукоплеска́*ния:
Друга венчает народ!
Но и в лавровом венке из собрания
Он в эти двери войдёт.
Трӗво̆лне́нья̆ ми́рско́го̆ дӑле́кӑя̆,
С неземным выраженьем в очах,
Русокудрая, *голубо*окая
С тихой грустью на бледных устах...
и т. д.

С другой стороны обычно появление ударений на метрически неударяемых частях стопы. Как и в ямбе, чаще всего это происходит на первом слоге стиха.

Примеры:

Чёрный гроб там стоит с *добрым* молодцем...
Мнѣ снился мучительный сон:
Гас вечер на небе багровом...
Смех честный—живой проводник...
Утро дышит у ней на груди...
Ты, любовь, *праздной* жизни подруга...
Ты—дитя, но опасных волнений,
Знаю—грудь молодая полна.

Как видно из примеров—в анапесте допустимы неметрические ударения *двухсложных* слов.

Иногда эти ударения на первом слоге анапеста доминируют в стихотворении, как напр. в следующем:

Тучка в небе, как тихая дума.
Ветер смолк, чуть листы шевеля.
Лейся, лейся, без ветра и шума,
Тёплый дождь на сухие поля...

Встречаются несколько реже неметрические ударения в других местах.

Примеры:

а) На первой стопе дактиля:

Меч *теплым* таяньем полдней червлен...
В трудный *час* жизни, в минуту страдания...
Окружи участием счастья достойную...

б) в других местах (значительно реже):

> Чего тебе ждать, *когда* нет уже более...
> В нас сердце забилось, *дух* жизни воскрес...

3) В трехсложных размерах у некоторых поэтов, напр. у Державина, Лермонтова, Фета, в особенности у Блока, а также у большинства современных поэтов, не соблюден точно счет слогов в стихе и равенство междуударных интервалов. Иногда между ударениями не 2 неударяемых слога, а только один. Явление это называется *стяжением*.

Скандуются эти стихи не совсем так, как было описано в своем месте, т. к. при равновременном произношении всех слогов ударения приходились бы через разные промежутки времени. При скандовке таких стихов ударный слог, за которым следует односложный неударяемый интервал, произносится несколько длительнее, так что в общем произношение каждого слогового периода, начиная с ударяемого слога и кончая неударяемым перед следующим ударением, занимает одинаковое количество времени.

У Державина это сокращение неударного слогового интервала вообще мотивировалось постоянством положения сокращенной стопы в стихе. Так в следующих стихах сокращена вторая стопа.

> Что ты заводишь песню военну,
> Флейте подобно милый Снигирь?
> С кем мы пойдем войной на гиену?
> Кто теперь вождь наш? кто богатырь?

Но эта правильность не строго выдерживается; в том же стихотворении читаем:

> Полно петь песню военну Снигирь.

Встречаются у Державина сокращения неударных интервалов и среди стихов, написанных вообще без такого сокращения, напр:

> Видишь ли, Дмитрев: всего изобилье,
> Самое благо быть может нам злом:
> Счастье и *нега* разума крылья
> Сплошь давят ярмом.

Встречаются и более прихотливые сочетания двухсложных и односложных безударных интервалов:

> О! правда то, правда!—Смирим же пред Ним
> Наш глупый мы ропот и волю дадим
> Всемощной деснице солнце водить
> Бег мира превратна станем сносить
> Чтящи свой рок.

У Лермонтова подобные стяжения можно наблюсти в некоторых незаконченных стихотворениях:

> Когда Мавр пришел в наш родимый дом
> Оскверняючи церкви порог
> Он без дальних слов выгнал всех чернецов
> Одного только выгнать не мог

У Фета так написано стихотворение „Измучен жизнью...“

> Еще темнее мрак жизни вседневной,
> Как после яркой осенней зарницы,
> И только на небе, как зов задушевный
> Сверкают звезд золотые ресницы.

У Блока такие стихи обычны:

> Я стоял меж двумя фонарями
> И слушал их голоса,

Как шептались, закрывшись плащами.
Целовала их ночь в глаза,
И свила серебристая вьюга
Им венчальный перстень-кольцо,
И я видел сквозь ночь подруга
Улыбнулась ему в лицо.

Наиболее распространенной формой стяженных стихов является так наз. гекзаметр, т. е. шестистопный дактиль женского окончания, допускающий стяжение безударных интервалов до одного слога. В русском гекзаметре принято видеть имитацию античного. Это не совсем так. Во всяком случае, если бы он не укладывался в нормы русского стиха, он бы не мог удерживаться в русской литературе так сравнительно долго, как он удерживался: от Гнедича до наших дней.

Примеры гекзаметра:

Некогда Ти́тир и Зоя, под тенью двух юных платанов,
Первые чувства познали любви и, полные счастья
Острым кремнём на коре сих дерев имена начертали:
Ти́тир—Зои, а Титира—Зоя, богу Эроту
Шумных свидетелей страсти своей посвятивши. Под старость
К двум заветным платанам они прибрели—и видят
Чудо: пни их, друг к другу склонясь, именами срослися.
Нимфы дерев сих, тайною силой имен сочетавшись,
Ныне в древе двойном вожделеньем на путника веют;
Ныне в тени их могила—в могиле той Титир и Зоя.

В таком же роде стихов имитируется в русской поэзии элегический дистих (сочетание гекзаметра с пентаметром), структура которого видна из примера:

Правда, и сам я пишу стихи, покоряясь богине
Много и рифм у меня, много размеров живых;

Но меж ними люблю я рифмы взаимных лобзаний
С нежной цезурою уст, с вольным размером любви.

Указанные явления в стихах, написанных трехсложными стопами, обратили на себя внимание в современной литературе, посвященной вопросам метрики. В то время, как в стихотворениях, написанных двусложными стопами, метрические ударения вообще не соблюдаются, но счет слогов строго выдерживается,—в стихотворениях, написанных трехсложными стопами, строго соблюдаются метрические ударения, но свободно нарушается счет слогов. Поэтому возникла мысль, что в русском стихосложении господствует двойная система версификации: с одной стороны—силлабическая, по счету слогов (двусложные стопы), с другой—стороны—тоническая, по счету ударений (трехсложные стопы). Таким образом пришли к заключению, что организация русской стихотворной речи базируется на двух основах, представленных в различных стихотворных формах в различной степени—на счете слогов и на счете ударений. Отсюда—распространенный ныне термин, характеризующий русскую систему стихосложения—*силлаботоническое* стихосложение.

С другой стороны, сторонники логаэдического истолкования русского стихосложения, основываясь на явлениях, наблюдаемых в варьяциях трехсложных стоп, развили сложное учение о всевозможных подстановках и заменах одной стопы другою, дающих возможность получить метрическую схему любого стиха (см. примечания стр. 147).

Система замены стопы стопой проникла,—правда, в элементарной форме,—в русскую литературу по метрике весьма рано. Поэтому даже в школьных учебниках говорится о «дактиле-хореических» стихах (гекзаметр), где будто бы свободно сочетаются дактили с хореями.

Современное учение о логаэдичности русских метров истолковывает возможность сочетания двух- и трехсложных стоп в один ритмический период тем, что допускает участие в создании стиха не только реальных звуков живой речи, но так же и *пауз*, т. е. промежутков времени, заполненных молчанием, длящимся приблизительно время одного слога. Таким образом дактиль сочетается не с чистым хореем, а с хореем плюс некоторая пауза, остановка в произношении. Паузы эти располагаются в местах словоразделов.

Однако в этом учении не всякий словораздел считается паузой. Пауз ищут только там, где для полного счета слогов не достает одного слога. При этом базируются не на реальном слуховом впечатлении (т. к. даже в скандовке наблюдаются не паузы, а продление ударного слога), а на произволе составителя метрических схем.

Но одно из явлений трехсложных стоп выяснило иллюзорность классической метрической схемы. Это—возможность сочетать стихи различного характера трехсложных стоп, т. е. возможность соединять строки амфибрахия со строками анапеста и т. д. Т. к. вопрос метра есть вопрос о совместности стихов, то ясно, что амфибрахий и анапест суть строки одинаковой метрической структуры. Иначе говоря, нельзя их разрезать на трехсложные отрезки, начиная с первого слога стиха, как это требовалось классической школой русской метрики.

Выходом из положения является допущение принципа *анакрузы*. Слоги до первого метрического ударения считаются анакрузой, соответствующей в музыке нотам за-такта. Метрический ряд начинается с первого метрического ударения, и анакруза на его строй не влияет. Учение об анакрузе вносит некоторую гармонию в учение о трехсложных размерах и дает возможность понять факт совместности стихов разных стоп.

Что же касается вопроса о счете ударений и о постоянстве числа ударений в стихах трехсложной системы, то следует отметить, что в реальных стихах это число ударений является только некоторым минимумом, т. к. возможны не метрические ударения, что и отмечалось выше. Отличить ударения не метрические от метрических можно только скандуя стихи. Следовательно и в данном случае приходится прибегать к скандовке для определения метра стихотворения. Если же допускать скандовку, как средство нахождения метрической основы стихотворения, то нет нужды усложнять метрический анализ учением о подстановках, заменах или «ипо́стасах» (термин В. Брюсова), т. к. скандовка выравнивает слоги в правильный ряд, отвечающий требованиям классической метрики.

Останется лишь вопрос о взаимотноошении между метрической схемой и реальным произношением стихов.

Метр и ритм.

В результате критического обследования различных явлений стихотворного языка, в литературе всё больше наблюдается отход от логаэдического учения о стихе. В самом деле, если допустить возможность смешения разных стоп в различном порядке, то совершенно разрушается самый принцип метрического членения стихов.

Возьмем стих:

Простых и сладких звуков полный.

Классическая метрика определяет его как 4-х-стопный ямб женского окончания. Однако, почему не разрезать его так:

Простых | и сладких | звуков | полный |

т. е. ямб, амфибрахий, два хорея. Если одни стопы сочетаются с другими, то законно и такое членение стиха, тем более, что в этом случае стопоразделы совпадут с словоразделами. Но в таком случае любая прозаическая строка может быть расчленена на «стопы». Газетная фраза: «великое искусство правильно учитывать момент» явно распадается на 2-ой пеон, амфибрахий, дактиль, второй пеон и ямб. Следовательно самый факт распадения на стопы еще не дает права оценивать речь как стихотворную.

Следовательно, от идеи возможности в самой метрической схеме показать реальную форму явления следует отказаться. Очевидно, метрическую схему надо рассматривать как отвлеченное выражение каких-то соотношений в стихе, не совпадающее с реальной произносительной формой стиха.

Идея противоставления метра ритму, отвлеченной схемы—реальной форме звучания плодотворна в том отношении, что ставит вопрос об изучении ритмических форм реальной стихотворной речи вне всякой зависимости от нахождения ее метрической основы.

Но возникает вопрос—не является ли в таком случае метр отвлеченным, безжизненным схоластическим понятием, не соответствующим никакому реальному явлению.

Выше указывалось, что метр есть принцип совместности стихов. Стихи объединяются в стихотворения по принципу их метрического единства. Признак сродства — есть признак вполне реальный.

То, что скандовка стихов общеобязательна, показывает, что метрическая канва есть факт объективный, признак, легко обнаруживающийся в классическом стихосложении.

Таким образом окончательно отказаться от принципа *метра* нельзя. Можно лишь вводить поправки в классическую метрическую номенклатуру.

Поправки эти сами собой напрашиваются.

От понятия *стопы*, как метрического, строго ограниченного члена, следует отказаться. Дело не в делении стиха на части (стопоразделы никогда не воспринимаются), а в некоторой последовательности чередования метрически ударных и неударных слогов. Ямб и хорей с точки зрения внутренней структуры совершенно одинаковы. Достаточно отбросить слог от ямбических стихов, чтобы получить хорей. Достаточно отбросить слог от хорея, чтобы получить ямб.

Стихи

> Я забывал минувшие страданья,—
> И молодость отправя в темну даль.
> Я ей сказал: прости—не до свиданья!
> Нет, мне тебя, напрасная, не жаль.

превращаются в хорей

> Забывал минувшие страданья,—
> Молодость отправя в темну даль,
> Ей сказал : прости—не до свиданья!
> Мне тебя, напрасная, не жаль.

Так же хорей

> Чу! Там шорох, шопот, лепет...
> То колышутся листки
> Чу! Какой-то слышный трепет...
> То ночные мотыльки.

превращается в ямб

> Там шорох, шопот, лепет...
> Колышутся листки
> Какой-то слышный трепет,.
> Ночные мотыльки.

На это сродство ямба с хореем указывал еще Тредьяковский, причем доказывал это таким же отсечением слога. Прием этот—эстетически варварский, но он определенно до-

казывает однообразность внутренней метрической схемы ямба и хорея.

Сущность ямба и хорея одна и та же—это: чередование метрически ударных и метрически неударных слогов, *двусложность ударной инерции*, т.-е. двусложность периода возвращения ударных слогов. Дактиль, амфибрахий и анапест родственны между собой, что доказывается их частым смешешением. В них ударный период трехсложен.

Ударно-метрический ряд следует выделять из стиха, как ряд правильного чередования метрических ударений и неударяемых слогов.

Ему предшествует анакруза, за ним следует рифмическое окончание. Метрический ряд начинается с первого метрического ударения и кончается последним.

Анакруза ямба односложна. Этот слог произвольно ударен. Но в случае, если на первый слог падает ударение, оно не должно подчинять себе слогов метрического ряда, т. е. должно падать на односложное слово:

Путь честный вправо—вправо и свернешь
Дух отрицанья, дух сомненья...

Анакруза амфибрахия также односложна и подчиняется тем же правилам.

Что если бы слезы... заплакал бы я как ребенок
Нет! снова смеюсь я, но горьким мучительным смехом. .

Анапест обладает 2-х-сложной анакрузой. Анакруза эта имеет тяготение к ударению на первом слоге.

Там над шапкой его только небо горит.
Небо душной лежит пеленою,
А вокруг полный круг горизонта лежит
И целуется небо с землею.

К сходке неба с землей он из круга спешит,
Он торопит летучего друга...
Друг летит, он летит;—а меж тем поглядит...
Всё в средине он этого круга.

Что касается дактиля, то на первый взгляд—это стих без анакрузы. Однако уже отмечалось, что при строгой реальной ударности всех метрических ударений в трехсложных метрах, в дактиле первый слог часто остается без ударения. Так же отмечалось, что в пределах трех первых слогов дактиля часто замечаются неметрические ударения. Все это заставляет предполагать, что в дактиле анакруза трехсложна, и первое ударение есть ударение не метрическое, а на анакрузе. Анакруза всякая, хотя и вольноударна, имеет тяготение к тому, чтобы ударение падало на первый ее слог.

Остается рассмотреть хорей. По аналогии с амфибрахием, начинающимся обычно с ударного слога, принадлежащего анакрузе, а также с дактилем, начинающимся с ударения анакрузы, а не с метрического ударения, следует считать и хорей начинающимся не с метрического ударения, а с двусложной анакрузы, тяготеющей к ударности ее первого слога. Именно гипотеза анакрузы в хорее, уже высказывавшаяся как в литературе, так и в обсуждении этих вопросов в научных кругах, позволяет объяснить, почему так часто хорей не ударяем на первом слоге:

Теплый ветер вихревой
Непутёвый, верстовой
Про весну смутьянит малый
Топит, топчет снег отсталый
Куралесит, колесит,
Запевалой голосит....

Допущение анакрузы в хорее исправляет, как и в дактиле, счет стоп, и этим вносит некоторый свет в одно любопытное

явление. Обычно ямб противоставляют хорею по характеру движения ритма этих метров. Ямб мужественнее, серьезнее, сосредоточеннее, хорей легче, веселее; хорей—плясовой размер, ассоциирующийся в представлении с танцами, песней и т. д. Ямб—размер более говорной, интеллектуальный. Обычно разумеют при этом наиболее распространенные в русской поэзии четырехстопный ямб и четырехстопный хорей. Однако, если учесть, что хорей начинается с анакрузы и метрических периодов (стоп) в нем меньше, чем принято считать, то сопоставлять надо четырехстопный ямб с пятистопным хореем, а четырехстопный хорей с трехстопным ямбом.

И если четырехстопный ямб так подходит к сосредоточенному размышлению, то и пятистопный хорей не менее его отвечает этому настроению:

Как недвижимы волны гор,
Обнявших тесно мой обзор
Непроницаемою гранью!
За ними—жизни полный мир,
А здесь—я, одинок и сир,
Отдал всю жизнь воспоминанью.

С другой стороны

Выхожу один я на дорогу,
Предо мной кремнистый путь блестит.
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

Точно также 3-х стопный ямб не менее 4-х стопного хорея передает „анекреотические“, и юмористические веселые настроения:

Веселого пути
Любезному желаю,
Ко древнему Дунаю;
Забудь покой, лети

За Русскими орлами;
Но в поле под шатрами
Друзей воспоминай.
И сердцу милый край...
В вечеру, расставшись с вами
В уголку сидел один
И Кутузова стихами
Я растапливал камин;
Прибавлял из Глинки сору,
И твоих —о, Мерзляков,
Из Омира по-сю-пору
Недописанных стихов.

Очевидно—дело не в характере стопы, а в счете стоп. Короткий стих звучит игривее чем длинный [1]).

Таким образом разграничение анкрузы и метрического ряда основывается на следующих правилах: метрическому ряду всегда предшествует анакруза, число слогов который не может превышать числа слогов ударного периода метрического ряда, т. е. для стихов с двусложным ударным периодом число слогов анакрузы может быть 1 (ямб) и 2 (хорей), для трехсложного периода 1 (амфибрахий), 2 (анапест) и 3 (дактиль),

Возможно, понятно, вообразить и стихи без анакрузы, т. е. чистый дактиль и чистый хорей, но в русской литературной традиции эти формы довольно редки, и на условиях их появления я останавливаться не буду.

Метрический ряд начинается с первого метрического ударения и кончается последним рифмическим ударением, за ним следует *окончание* стиха, или рифмическая концовка (кла́узула).

[1]) Не смотря на вводимую здесь поправку в счет хореических и дактилических стоп, в дальнейшем я буду всё же придерживаться обычных номенклатурных обозначений, в виду их широкой известности и общепринятости. Дело, понятно, не в названиях, а в фактах, обозначаемых этими названиями.

Рифмическая концовка, может состоять или только из последнего метрического ударения (мужское окончание), или же еще из следующих за ним неударных слогов, не входящих в счет метрического ряда слогов (женское, дактилическое и гипердактилическое окончание). В редких случаях рифмическое окончание может включать в себя и другое ударение, не метрическое. Обычно это наблюдается в белых, не рифмованных стихах дактилического окончания, где иногда допускается ударение на последнем слоге, напр:

Все привстали, важно хмуряся,
Низко, низко поклонилися
И поправя ус и бороду,
Сели на скамьи дубовые.
„Вам известно, продолжал *Додон*...

Эти ударения иногда встречаются довольно часто:

Раз собрав бородачей *совет*
(Безбородых не любил *Додон*),
На престоле пригорюнившись,
Произнес он им такую *речь*.

Не следует считать это ударение принадлежащим 5-ой стопе хорея, т. е. рассматривать его как метрическое. Последнее метрическое ударение исключительно устойчиво. Примеры его разрешения чрезвычайно редки: иногда допускается отсутствие ударения на 5-ой стопе ямбического белого драматического стиха в строках мужского окончания, напр. у Лермонтова:

Помилуйте, я лишь смиренный раб
Его и ваш слуга *покорнейший*.

То же встречается у Кюхельбекера. У обоих поэтов—это чрезвычайно редкий прием, всегда на фоне строго выдержанных ударений.

Встречаются эти рифмические ударения и в рифмованных стихах. Так в дактилических стихах

Боже, ца́ря храни
Славному долги дни
Дай на земли

ударения слов „храни“ и „дни“—не метрические, и в дальнейшем стихи идут с дактилическими рифмами:

Гордых смирителю
Слабых хранителю
Всех утешителю
Всё ниспошли.

Количество слогов рифмического окончания ни в каком отношении к длине ударного периода (стопа) не находится. Примеры на разные роды окончания, в сочетании с разными метрами см. выше (каталектика).

Следовательно всякий стих делится на три части:
Анакруза | метрический ряд | рифмическое окончание.

Все эти три части более или менее самостоятельны. Не углубляя сверх сказанного понятий об анакрузе и рифмическом окончании, несколько подробнее остановимся на анализе метрического ряда.

Метрический ряд следует различать во первых с точки зрения слоговой длины ударного периода.

Метрический ряд создает некоторую инерцию в возврате ударных слогов на фоне неударных. Наиболее простой ряд это двусложный, т.-е такой, где ударения ожидаются через один слог. Особенность русской литературной традиции в стихах этого метрического ряда то, что не каждое метрическое ударение осуществляется голосом. Однако это отсутствие ударений не мешает общему впечатлению правильности чередования, т. к. на общем фоне правильно чередующихся ударе-

ний и неударяемых слогов мы психологически улавливаем закон чередования сильных и слабых слогов, точно так же, как в ограде с выломанными некоторыми кольями мы сейчас же, по первому взгляду узнаем правильность расстановки кольев и сразу определяем места, на которых колья отсутствуют.

Следующим простым числом является число 3—и ему соответствует метрический ряд с трехсложным периодом. В литературной традиции ударения этой метрической схемы всегда осуществляются, и следовательно каждому метрическому ударению строго соответствует реальное, голосовое. Как отмечалось выше, метрический трехсложный ряд настолько тверд, что допускает смешение стихов с различными анакрузами. С другой стороны правильность возврата метрических ударений воспринимается и тогда, когда некоторые неударные интервалы сокращаются до одного слога. Исчезновение неударного слога в произношении восполняется несколько бо́льшей чем в прочих случаях протяженностью ударного слога, предшествующего сокращенному интервалу. Следует отметить, что у поэтов, вышедших из школы символистов, допускается и другое явление: продление неударного интервала до 3 слогов, но т. к. подобная система стихосложения (именуемая обычно „паузником“) есть первый шаг к разрушению классической метрической схемы, то здесь она не рассматривается.

Возникает вопрос—не могут ли существовать метрические ряды с более длинным ударным периодом. Следующим за 3 простым числом является 5. Стихи, в которых ударение возвращается через 5 слогов, существуют:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым
Из сочных гроздий венки свивать
Хочу упиться роскошным телом
Хочу одежды с тебя сорвать..,

Посмотрю пойду
Полюбуюся
Что послал Господь
За труды людям...

Особенность таких стихов—это постоянство словоразделов после определенного слога ударного периода (в первом случае после первого, во втором—после второго слога неударного интервала). Стих распадается на 5-ти сложные ритмически замкнутые отрезки. Внутри этих отрезков намечается периодизация неметрических ударений, т. е. приглушенная метрическая схема двусложного характера. Поэтому первый пример сбивается на ямб (что слышно довольно отчетливо), второй — на хорей (менее отчетливо). Поэтому о метрическом пятисложном ряде следует говорить с большими оговорками. Он тяготеет к разложению на двусложные ударные периоды, и иногда эта вторичная метрическая схема подавляет пятисложную периодичность ударений.

Еще менее самостоятельное значение имеют метрические ряды в 7 и более слогов, т. к. их размеры заполняют нормальный объем стиха, что неминуемо приводит в реальном осуществлении к более мелкому периодическому возврату метрических ударений.

Правильность метрического ряда узнается при восприятии ряда стихов. Изолированных стихов изучать нельзя. Это — та же проза. Впечатление стиха получается в результате периодического возврата однородных метрических рядов и их возвращаемость и создает впечатление правильности расстановки ударений. Благодаря возвращению однородных метрических рядов, мы узнаем стихи.

Восприятие метрического ряда целостно. Стих является метрической единицей, индивидуальным явлением. Для восприятия стиха необходимо, чтобы внимание наше могло одно-

временно охватить весь метрический ряд. Поэтому стих должен быть определенного, ограниченного размера и точно обозначен в начале и в конце анакрузой и рифмической концовкой. Впечатление правильности чередования ударений и неударных слоговых периодов, количественный отсчет слогов и ударений производится в пределах метрического ограниченного ряда. Анакруза и концовка воспринимаются как качественные элементы стиха. Их слоги располагаются во времени, где мы отсчета не производим, имеют неопределенную и количественно безразличную длительность. Особенно это заметно на рифмических концовках: в пределах одного стихотворения стихи с разными концовками безразлично сменяют друг друга, не разрушая впечатления правильности и однородности стихов. В трехсложных размерах почти также безразличен и объем анакрузы. Беспредельный, не ограниченный метрический ряд не воспринимается нами как стихотворно-правильный. Правильность чередования ударений, для фиксации ее в восприятии, должна быть заключена в строгие пределы возвращающихся периодов—в стихи.

Возникает вопрос—всегда ли метрический ряд неразрывно целостен.

Мы знаем, что стихи делятся на полустишия цезурами. Цезуры производят вторичное дробление метрического ряда. Каковы же изменения, производимые этим делением.

Есть два класса цезур: силлабическая и тоническая цезура.

Силлабической цезурой называется фиксированный на определенном слоге метрического ряда словораздел. Таковы в классическом стихосложении цезуры 5-ти и 6-ти стопного ямба. Метрический ряд в порядке осуществления ударений протекает так, как если бы цезуры и не было. Первое полустишие не приобретает никаких новых свойств от такого

деления. Но в начале второго полустишия внутри самого метрического ряда наблюдаются явления подобные тому, что мы видим на анакрузе. В метрическом ряде как бы выделяется вторичная, приглушенная (ибо эти явления наблюдаются в более слабой степени) анакруза. Мы видели, что для ямба характерно появление неметрического ударения на первом слоге стиха (на анакрузе). Внутри стиха, хотя и вдвое реже, эти ударения падают на первый слог второго полустишия.

Так в шестистопном ямбе встречаются стихи:

Испив безвременно *всю* чашу испытаний..,
Усердный пестун мой, *ты*, первый огород..
Давно бы мрачный ад *всё* светлое пожрал..
И видится как мысль *бьёт* в виде двух лучей...
Чтоб слабых глаз его *свет* лишний не терзал...

В пятистопном цезурном ямбе возможны стихи:

Бог не устал: *Бог* шествует вперёд...
Там—зрит слепец, *там*—мёртвый восстает...
Как весело *в нём* утро золотое..,
Кому теперь *грусть* сердца поверять...
И о былом *прах* милый вопросить...

Таким образом цезура намечает как бы эмбриональное появление анакрузы. Стих начинает тяготеть к распадению на два метрических ряда.

Другой род цезуры—*цезура тоническая.*

При тонической цезуре последнее метрическое ударение первого полустишия должно быть также строго соблюдено, как и в конце стиха. В то время как реальная ударность последнего слога в силлабической цезуре безразлична, и напр. в следующем отрывке мы находим как ударные так и неударные концы первого полустишия:

Не ты ли *тот*, который жизнь младую
Так *сладостно* мечтами усыплял
И в *старину* про гостью неземную
Про *милую* надежду ей шептал?

— в тонической цезуре последняя тóника первого полустишия обязательна в голосовом ударении.

За исключением 5 и 6-ти стопных ямбических цезурных стихов и довольно редких цезурных стихов 5-ти стопного хорея, *все цезуры тоничны*.

Таковы напр. цезуры 6-ти стопного хорея:

Не сверчка нахала что скрипит у печек
Я пою: герой мой—полевой кузнечик.
Росту небольшого, но продолговатый,
На спине носил он фрак зеленоватый;
Тонконогий, тощий и широколобый
Был он сущий гений—дар имел особый:
Музыкантом слыл он между насекомых
И концерты слушать приглашал знакомых...

Во всех этих стихах соблюдено ударение на 5-ом слоге. Первое полустишие имеет законченный характер трехстопного хореического стиха с женским окончанием. В стихах с тонической цезурой наблюдается более глубокое членение метрического периода. Около цезуры появляется не только эмбриональная анакруза в начале второго полустишия, но и ясно выраженная рифмическая концовка первого полустишия.

В приведенном примере возможна сплошная скандовка всего стиха без нарушения правильности чередования ударений. Но при более глубокой цезуре рифмическая концовка может настолько развиться, что ощущение счета слогов может исчезнуть, и стих распадается на два совершенно обособленных члена, не допускающих сквозного счета ударений и сло-

гов. Примеры цезур, разрушающих единство метрического ряда, приведены выше в главе о цезуре.

В таких случаях, как я говорил, деление на полустишия приближается к делению на самостоятельные стихи. Градация здесь настолько тонка, что точных и объективных границ между делением на полустишия и делением на стихи строго провести нельзя, и, пожалуй, вообще удобнее рассматривать стихи, относящиеся к таким сомнительным случаям цезуры, как распадающиеся не на полустишия, а на самостоятельные стихи.

Итак—в цезуре мы различаем три случая: силлабическую цезуру, создающую эмбриональную анакрузу в начале второго полустишия, тоническую цезуру, создающую сверх того рифмическую концовку в первом полустишии и наконец тоническую цезуру с разрывом метрического ряда, приближающуюся по метрическому значению к разделам между стихами.

В связи с канонической цезурой отмечу и цезурообразные случайные сечения стиха, лежащие в связи со сказовым членением стиха.

Замечу, что такой признак анакрузы в стихе, как односложное не метрическое ударяемое слово наблюдается не только в начале стиха, но и внутри его. Ему всегда предшествует сильное синтаксическое членение фразы с интонацией задержания. Вот примеры из „Евгения Онегина“:

> Волшебный край! *Там* в стары годы...
> Увял... *Где* жаркое волненье...
> Онегин ждет: *вот* едет Ленский...
> В том совести, *в том* смысла нет...
> Другой. *Нет*, никому на свете...
> Слова: *бор*, буря, ворон, ель...

Или из „Медного Всадника“:

Раз он спал
У невской пристани. *Дни* лета
Клонились к осени...

Очевидно, глубокое синтаксическое членение стиха дает начало возникновению анакрузообразных явлений, даже в том случае, если метрически это членение случайно.

Точно также—для начала дактилического стиха типично неосуществление ударения на первом слоге. Из примеров неосуществления внутренних метрических ударений видно, что такой неударяемый слог на метрическом месте всегда начинает собой слово, т. е. стоит непосредственно после словораздела. Очевидно и в этом случае иногда синтаксическое, сказовое членение стиха принимает на себя функции цезуры и создает эмбриональную анакрузу. В этом же утверждает и анализ синтаксических параллелизмов, наблюдаемых в стихах метрически бесцезурных, но разрезанных сильным смысловым или синтаксическим членением. Обычно в случае построения поэтической речи на аналогиях и параллелизмах сопоставляются между собой в качестве параллельных синтаксически и лексически членов целые стихи, напр.:

Любовь к общественному благу
Любовь к согражданам своим...

или

Не ты ли гений древних стран,
Не ты ли сила душ свободных...

или

Ревет сердитая река
Бушует часто непогода
И часто мрачны облака...

Параллелизм стихов создает некоторое подобие их интонационного хода, создает основу для сравнения их между

собой, выравнивают их ритм на фоне подобно звучащей мелодики сказа.

Но часто то же явление параллелизма наблюдается в стихах бесцезурных, метрически неделимых. Стих распадается на две части, параллельно построенные:

Шумят ручьи, ревет река...
Отчизны щит, гроза врагов...
Не ты ль, о, мужество граждан
Неколебимых, благородных...

Интонационно мелодический рисунок обоих половин стиха подобен. Стих состоит из двух произносительных аналогов. Здесь нет цезуры метрической, но есть цезурообразный ход.

Эти интонационные членения могут производить те же изменения в стихе, что и цезура. Если с одной стороны они создают анакрузообразные явления внутри стиха, то при более глубоком звучании они могут создать и рифмическиобразные концовки, с нарушением счета слогов, концовки, слоги которых разрешаются не в строгий счет метрического ряда, а в разрыв метрического ряда неопределенной длительности. Метрический счет как бы обрывается, застывает на некотором ударении. Следующая за этим ударением рифмическая концовка звучит за пределами метрического ряда, и лишь после словораздела возобновляется и продолжается слоговой счет метрического ряда. Ходы эти в классической поэзии чрезвычайно редки. Отдельные случаи подобных интонационных разрывов метрического ряда можно найти у Тютчева.

О как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней
Сияй, сияй прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!

Полнеба охватила тень,
Лишь там на западе бродит сиянье
Помедли, помедли, вечерний день
Продлись, продлись, очарованье!
Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О, ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность.

Метрическим фоном стихотворения является типичный 4-х стопный ямб. В первой строке он дан с соблюдением всех 4-х метрических ударений. По обычному типу написаны 3-ья, 5-ая, 8-ая, 9-ая, 10-ая и 11-ая строки, т. е. семь стихов из 12-ти. Строки вторая (нежней мы любим и суеверней), четвертая (любви последней, зари вечерней) и двенадцатая (ты и блаженство и безнадежность) рассечены цезурообразной интонацией задержания на две части, при этом первая часть получает еще неучитываемый рифмический неударный слог, разрешающийся в метрический разрыв:

Любви послед(ней), зари вечерней.

Это распадание стиха на два как-бы полустишия, разделенных тонической цезурой, с аналогичными женскими окончаниями подчеркивается в двух последних стихах еще синтаксическим параллелизмом обоих членов стиха. В шестом стихе—тот же ход с еще более удлиненным рифмическим окончанием первого полустишия—дактилическим, „на западе".

Вторые полустишия везде сохраняют строго ямбический характер. Понятно в 6-ом стихе слово „бродит" читается с ударением на втором слоге „бродит сиянье".

Но в стихах 3-ьем и 8-ом дано синтаксически еще большее дробление стихотворной строчки.

Сияй, сияй, прощальный свет...
Продлись, продлись, очарованье...

т. е. $\smile \acute{-} \smile \acute{-} \smile \acute{-} \smile \acute{-}$

В седьмом стихе подобное членение стиха использовано для продления двух первых членов рифмической концовкой, с подчеркиванием членения стиха лексико-синтаксическим параллелизмом, подобно двум приведенным строкам:

Помед(ли), помед(ли), вечерний день...

Разбираемое стихотворение Тютчева представляет собой довольно редкий пример введения рифмических метрически неучитываемых концовок на местах интонационных задержаний, пример метрического оформления разрыва метрического ряда сказом. Другие поэты, более связанные каноном, не решались на такое разрушение метрической схемы [1]). Но это еще не значит, что они не испытывали такого же впечатления цезурообразности интонационных разрезов стиха, что они не чувствовали более или менее глубокого значения словоразделов в стихе. Не даром в обычных школьных метриках каждая „логическая остановка“, каждый синтаксический раздел стиха именуется „цезурой“. Впрочем последнее время стали различать метрическую цезуру от цезурообразного интонационного раздела стиха, присвоив последнему отличительное наименование *паузы*. Употребляемое в этом смысле слово „пауза“ должно отличаться от другого употребления этого же слова в работах по метрике, о котором я говорил в связи с явлениями, наблюдаемыми в метрических рядах трехсложного периода ударности (см. выше стр. 42).

---

[1]) В современной поэзии использование словоразделов как цезурных разделов весьма распространено. Иногда, почти каждый словораздел подчеркнут остановкой в произношении и окружается неметрическими рифмическими концовками и анакрузами.

Сказанное о цезурообразности интонационных разделов стиха объясняет причину появлений, правда довольно редких, неметрических ударений внутри стиха. Неметрические ударения вообще означают собой анакрузообразное начало внутреннего члена стиха, намечаемого интонацией раздела. Как и в анакрузе, и внутри стиха неметрическое ударение приходится на слова, которые целиком умещаются в метрически неударный интервал, не распространяясь на метрически ударные слоги. Иначе говоря—для ямба и хорея неметрические ударения мыслимы в классическом стихосложении только на односложных словах, для дактиля, анапеста и амфибрахия, на односложных и двухсложных.

Для анализа появления неметрических ударений и разных явлений деформации основной метрической схемы, приведу как пример Лермонтовскую „Молитву":

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою.

Основной размер стихотворения—дактиль. В стихотворении соблюдается тоническая цезура после шестого слога. Окончания везде однообразно дактилические. Таким образом строка разбивается на следующие части:

1 2 3 4 5 6

1—трехсложная анакруза стихотворения.

2—метрическое ударение первого полустишия.

3—рифмическиобразная дактилическая концовка первого полустишия.

4—анакрузообразное трехсложное начало второго полустишия. Т. к. при сквозной скандовке стиха на первый слог этой группы приходится метрическое ударение, то есте-

ственно ожидать тяготения этого слога к осуществлению ударения.

5 — метрическое ударение и начало рифмической концовки.

6 — неударные слоги рифмической концовки.

Приведу стихотворение полностью:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью, иль покаянием.
Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.
Окружи счастием счастья достойную
Дай ей сопутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную.
Сердцу незлобному мир упования.
Срок-ли приблизится часу прощальному
В утро-ли шумное, в ночь-ли беcгласную,
Ты восприять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела—душу прекрасную.

В стихотворении этом поражает разнообразие ударности анакрузы—первых 3-х слогов. Наряду с правильной дактилической анакрузой встречается ударение на 3-ьем слоге: „Пред твоим образом...“, „Окружи счастием...“, встречаются безударные анакрузы „Не о спасении,“ „Не с благодарностью“, „Не за свою...“, „Но я вручить хочу“; наконец в первом стихе имеется ударение на втором слоге: „Я, Матерь Божия“.

Метрическое ударение на 4-ом слоге везде соблюдено.

Рифмическиобразное окончание первого полустишия иногда получает дополнительное ударение на последнем слоге:

Не за свою *молю*...
Но я вручить *хочу*...
Ты восприять *пошли*...

Эти дополнительно ударенные слоги рифмического окончания воспринимаются на фоне правильных дактилических окончаний:

Я, Матерь Божия...
Пред твоим образом...
Не о спасении...
и т. д.

Анакрузообразное начало второго полустишия выдержано в дактилической форме, но встречаются и неударные начала:

...не перед битвою
...иль покаянием

Метрическое ударение на 10 слоге везде соблюдено. Рифмическая концовка стиха однообразно дактилическая.

Этот пример как и стихотворение Тютчева показывает, какую деформацию в метрический ряд, или вернее в его слоговое осуществление вносит цезура и интонационный раздел.

Анализируя эти изменения мы подошли к вопросу о ритме, т. е. о реальной произносительной форме стихотворения.

Понятно—не все элементы произношения составляют ритм стиха. Особенности произношения, изменяющиеся от чтеца к чтецу, не составляют элементов ритма. Ритм составляют лишь основные количественные соотношения произношения стиха, общеобязательные и отвлекаемые от качественной стороны произношения. Для обнаружения ритма требуется некоторое отвлечение от реального слухового восприятия, хотя и в гораздо меньшей степени, чем для нахождения метрической структуры стиха.

Ритм есть реальная последовательность в количественных соотношениях произношения стиха. Ритм для каждого стиха индивидуален. Стихи одной метрической схемы могут быть глубоко различны по ритму.

Количественными моментами в произношении могут быть, во-первых, ударение (экспираторное) на отдельных слогах стиха, во-вторых, повышение и понижение основного тона произносимых звуков (интонационная мелодия), и в третьих— долгота звуков.

В стихах эти элементы подчинены некоторой организации, выражающейся в однообразном выравнивании интонации, расположения ударений и длительности произношения из стиха в стих. Каждый стих, хотя и не вполне, уподобляется другому стиху того же стихотворения, метрическая общность влияет на произношение в том отношении, что речь по инерции стремится циклически воспроизводить одинаковый рисунок, как мелодически-интонационный, так и ударный. Поэтому условия произношения стихотворной речи сильно отличаются от условий произношения прозаической речи. Навязчивые и однообразные интонации в декламации стихов производят впечатление речитативного распева. С этим необходимо считаться при изучении реальных форм ритма стихотворной речи.

Ритм воспринимается на фоне среднего ритмического рисунка, наиболее частого, наиболее ожидаемого. Это ритмическое ожидание, создаваемое в восприятии совокупным впечатлением от ряда произносимых стихов, это „общее представление“ о ритмическом характере стихотворения назовем *ритмическим импульсом*, или ритмическим заданием произведения, т. к. для поэта ощущение этой средней ритмической линии предшествует созданию произведения, и в процессе творчества он с большей или меньшей точностью стремится воплотить в слове это задание.

Итакъ—в стихах следует различать 3 момента:

1. Метрическую схему, метр, норму, по которой стихи пишутся, и принцип, по которому они сочетаются друг с другом.

2. Ритм—реальная форма звучания, действительный порядок расположения количественных отношений произношения для каждого стиха в отдельности.

3. Ритмический импульс—общее впечатление ритмической системы стиха, создающееся на основе восприятия более или менее большого ряда стихов воспринимаемого стихотворения.

Ритм стиха и живая речь.

Хотя мы инстинктивно читаем стихи, вообще, правильно, ибо только при правильном чтении обнаруживается их стихотворный ритм, однако для наблюдения ритмической формы стиха недостаточно вслушиваться в живое произношение. Неподготовленный наблюдатель сплошь да рядомъ ложно истолковывает наблюденные явления. Известно, что очень трудно воспроизвести естественно-ритмическую звукоречь, если внимание установлено на наблюдение. Стихи, легко и определенно произносимые, при искусственной орьентации внимания на них начинают казаться странными, их правильное произношение кажется сомнительным. Наблюдатель часто бессознательно ищет в них явлений, им предполагаемых, и подчас находит их, даже если реально они отсутствуют. Поэтому для наблюдения стихотворного ритма требуется некоторый навык как в чтении, так и в наблюдении.

Некоторые явления, подлежащие наблюдению, необходимо предварительно выяснить и определить.

Основным отличием русской стихотворной речи от прозаической является упорядоченность экспираторных ударений в стихе.

Экспираторное ударение есть усиление звука при произношении слоговой гласной.

Непосредственное восприятие дает нам представление о том, что все произносимые слоги делятся на ударяемые и неударяемые. Это грубое разделение слогов на два класса — экспираторно-ударных и безударных, есть первое приближение к действительной градации силы ударения, и оно-то и лежит в основе речевой реализации метрической схемы—ритмического задания.

Ударение на каком-нибудь слоге сопровождается группировкой неударных слогов вокруг ударяемого. Слоги, объединенные в одну группу с „управляющим" ударением, представляют собой слово. Слово, как законченное сочетание слогов, воспринимается нами, как одно целое, и слабой интонацией выделяется из ряда других слогов. В каждом слове—одно ударение.

Границы звукового - „фонетического" слова не всегда совпадают с границами начертательного „орфографического" слова. Иногда несколько словъ, пишущихся отдельно, в произношении объединяются в одно фонетическое слово.

Орфографически самостоятельные слова, не имеющие в произношении ударения и примыкающие к ударяемому слову, чтобы составить с ним одно фонетическое слово, именуется *проклитиками* (или проклизами), если они примыкают к следующему за ними слову, и *энклитиками* (или энклизами), если примыкают к предшествующему слову.

Примеры проклитик: „*на́* полу́", „*я̆* ду́маю, *но́* не́ зна́ю" и т. д

Примеры энклитик—„ста́ло *бы́ть*", где́ *вы́*?", „скажу́ *ва́м*" и т. д.

Проклитики и энклитики могут быть полные, т. е. совершенно терять ударение и примыкать к ударяемому слову как его неударный слог. Таковы односложные предлоги, союзы

„и“, „а“, „но“, „да“, „хоть“, „чтоб“ и др., частицы „не“ и „ни“, „же“, „ли“, „бы“ и др.

Но могут быть энклитики и проклитики не полные, т. е. такие, которые примыкают к соседнему слову, образуют вместе с ними одну словесную группу, но в то же время сохраняют на себе слабое ударение. Таковы в общем случае двусложные энклизы и проклизы—предлоги „между“, „против“ и др. Таковы же личные местоимения,—„я“, „ты“, „он“ и др., притяжательные „мой“, „твой“ и некоторые другие.

Следует отметить, что по отношению к неполным проклитикамъ и энклитикам наблюдается двойственное произношение: то эти слова являются настоящими проклитиками и энклитиками, неразрывно примыкая к полноударному слову (особенно в старом произношении), то—особенно часто в современном произношении—сохраняют свое самостоятельное, отдельное произношение и всю силу ударения. Так возможно произношение „между-ни́ми“ в одно слово и „между ними“ в два. Поэтому оценка ударений подобных слов должна производиться с некоторой осторожностью. Следует предварительно наблюсти разные случаи употребления тех слов у изучаемого поэта. Так, напр., для Пушкина, вероятно, предлог „против“ являлся проклитикой. В «Медном Всаднике» читаем:

> ...Нева всю ночь
> Рвалася к морю против бури.

И в то же время

> Увы! Его смятённый ум
> Против ужасных потрясений
> Не устоял...

Очевидно—употребляя это слово «против», Пушкин не считался с его ударением, произнося его как проклитику.

И в этих наблюдениях надо быть осторожным: так некоторые двусложные слова, которые могут быть проклитикой,

имели и имеют двойственное ударение. Таково, напр., слово «или», которое в живом русском произношении имеет ударение на первом слоге «и́ли», в литературно-славянском—на втором «или́».

Или какой-нибудь издатель...
Или хитрить с придворным езуитом
Или он зверь? Иль сердце у него
Косматое...

Нет... или—есть... минуточку терпенья...
Украл, конечно, или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...
А Буонаротти?.. Или это сказка...

К неполным преклитикам относятся и первые части составных слов, столь частых у поэтов первой половины XIX века. С ударением этих слов поэты не считались, напр.:

Звонко-бегущие ручьи...
В ярко-блестящей пышной зале...
Лежит безгласный и забвенный
Многострадальческий твой прах...
С очами темно-голубыми
С темнокудрявой головой...

Особенно часты в поэтическом обиходе прилагательные, начинающиеся с неударного слова «полу»

Для полугородских полей...
Полусмешных, полупечальных...

В данном случае приходится основываться не на живом произношении — т. к. в большинстве случаев эти сложные слова являются новообразованиями, не употребительными в живой речи,—а с определенной, ясно выраженной литературной традицией.

К явлению энклитик относится перенос ударений на предлог и числительные на́-пол, по́-дну, три́-дня.

Напр.:

> Два-трй-дня, позабыв и сон, и пищу...
> И трй-раза мне снился тот же сон...
> Пожаловал к вам кто-то нá-дом...
> Ты простирал из-зá-моря нам руку.

Явления проклитик и энклитик, а также перенос ударений на предлог и числительные в старом литературном произношении наблюдается значительно чаще, чем в современном, где под влиянием орфографии появляется тенденция к раздельному произношению слов.

Руководствуясь изложенным, можно с большей или меньшей уверенностью разложить стихи на фонетические слова с одним ударяемым слогом в каждом.

Слоги как ударяемые, так и неударяемые не однородны по количественным отношениям произношения. Неударяемые слоги различаются по отчетливости произношения и по долготе. По отчетливости произношения слоговых гласных наблюдается явление, именуемое *редукцией* и состоящее в изменении качества произношения неударной гласной. Подробная трактовка вопросов редукции принадлежит описательной фонетике или орфоэпии русского языка, и здесь говорить о ней можно только вкратце.

Наблюдаются две степени редукции. Меньшая степень редукции гласных происходит в слоге, непосредственно предшествующем ударению, и в первом слоге слова, если оно начинается на гласную. В этом положении гласные „а“ и „о“ произносятся как краткое „а“, „е“ как краткое „э“, гласные „у“, „ы“ и „и“ качественно почти не изменяются, но теряют некоторую долю отчетливости в произношении.

Так в словах „выходить“, „обезьяна“ звук „о“ произносится как а—вых*а*дить, *а*безьяна. Также звучит орфографическое „а“ в словах „завод“, „атаман“. Звук „е“ сохраняет

свое качество, но слегка приближается к звуку „и“ в том же положении „немой“, “этимология“. Звуки „у“, „ы“ и „и“ качественно почти не изменяется: „рука“, „указать“, „бывалый“, „сирень“, „именной“. Звук „а“ и „о“ после мягких согласных (орфогр. „я“ и „ё“) редуцируется как „е“ [1]).

Вторая степень редукции—во всех прочих положениях неударного гласного. Звуки „о“ и „а“ в том случае произносятся как особый звук, именуемый „средним глухим“ и обозначаемый буквой „ъ“ „говорил“=„гъвар'ил“, „параллель“—„пърал'ел'“ [2]) „порох“=„поръх“, „думал“=„думъл“.

Звук „е“ еще больше приближается к „и“ и звучит как „передне-средний глухой“, обозначаемый буквой „ь“, „переходит“=„п'ьр'еход'ит“, „нà поле“ (предложный падеж) – „нà пол'ь“.

Звуки „у“, „ы“ и „и“ качественно не меняются, что можно наблюсти в произношении слов „вижу“, „сани“, „смелым“, „пустыри“, „выдавать“, „приходить“.

Следует отметить, что некоторые проклитики не следуют общему правилу редукции. Так, в слове „но“ звук „о“ качественно сохраняется и при полной его неударности: „но подумай...“, „но я...“ и т. д. То же следует сказать про все неполные проклитики. Наоборот в словах „хоть“ и „да“ „о“ и „а“ редуцируются в „ъ“ во всех положениях, т. е. также и в слоге перед ударением. „Хоть видели он да я...“ произносится „хът́-в'ѝд'ьл'и о́н дъ-iá“. Следовательно явлений *неударности* гласных не следует смешивать с явлениями *редукции*. В некоторых частных случаях возможны несовпадения этих, вообще, параллельных явлений.

---

[1]) Вообще после согласных ч, щ, ц и ш гласные а, о и е иногда в редукции не следуют общему правилу.

[2]) Апостроф после согласного в фонетической транскрипции обозначает мягкость произношения и соответствует орфографическому „ь“.

Различаются неударные гласные по звучности [1]).

Наиболее звучными являются гласные предударного слога, наименее звучными гласные послеударный и предшествующий предударному. Так в слове „говорить" наиболее звучен (не считая ударного) слог „во", наименее—„го". В слове „переменить" наиболее звучен „ме", наименее—„ре". В слове „подарочек" наиболее звучен „по", наименее—„ро". Слоги второй после ударения и третий перед ударением несколько повышаются по звучности в сравнении с остальными, но не достигают звучности предударного: „проволока", „распоряжение". Кроме того в длинных словах при выразительном чтении несколько отчетливее и с изменением высоты тона произносится последний слог, особенно открытый (т. е. оканчивающийся на гласный звук), или первый (так наз. побочное ударение) напр.: *не*доразумени*е*.

Наименее звучные слоги (т. е. второй перед ударением и первый после ударения) могут стать иррациональными, т.е. гласный звук может совершенно потерять звучность. Напр.:

> Под солнцем вьются *жаворонки*
> Поют: Христос Воскресе...
> Куда?—К *прикмахеру*.—Бог с ним.—Щипцы простудит.

Ограничиваясь этим замечанием об условиях произношения неударных слогов, должен сделать одно общее замечание о счете неударных слогов.

Обычно у нас связывают понятие о слоге с понятием о гласном. Счет слогов ведется по количеству орфографических гласных. Единственное исключение делается для „й" („и" неслоговое), которое очевидно само по себе образовать слог не

[1]) Понимая под этим термином комбинированное явление длительности и силы произношения гласного.

может. Но если вообще слог содержит в себе один гласный звук, то в некоторых частных случаях может этого совпадения и не быть: во первых возможно, что два гласных звука составят один слог (так наз. „дифтонги"), во вторых возможно, что группа согласных составит слог без участия гласной.

Классическая поэзия придерживалась графического принципа, иногда подчиняя ему произношение, иногда изменяя орфографию в интересах согласования ее с произношением. Так не признавались дифтонги даже в тех иностранных словах, которые хорошо усваивались русским произношением. Напр.:

Ты бредишь, Фауст, наяву.

Здесь слово Фауст произнесено в два слога.

С другой стороны, там где дифтонг произносился в один слог, изменялась орфография. Напр. Пушкин последовательно писал Австерлиц, а не Аустерлиц:

Померкни, небо Австерлица...

В случаях образования слога без гласной, в орфографии вводилась вставная гласная буква. Так напр. слово вихрь, в котором „р" образует собой второй слог (так называемое „р" слоговое), в стихах часто фигурирует в начертании „вихорь" особенно, если за ним следует согласный звук, напр.:

В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный...
И вихорь сильней по волнам пробежал...

Иногда в одном и том же стихотворении встречаются обе формы „вихрь" и „вихорь", напр. у Майкова „Вихрь "(1856 г.)

Я вспомнил Дантов вихрь ужасный...
Но вихорь стал еще сильней...

Ср. также:

Стоял в углу, плюгав и одинок
Какой-то там коллежский регистратор.
Он и к тому, и тем не пренебрег;
Взял под руку его: — Ах, *Антипатор*
Васильевич! Что, как ваш кобелек?
Здоров ли он?.. Вы ездите в *театор?*
Что вы сказали? Все болит живот?
Ах, как мне жаль! Но ничего, пройдет!

В современной поэзии, менее связанной орфографией, бывают примеры, где орфография слов в таких случаях не изменяется:

Сфера, чей центр повсюду, окружность нигде...

Слово „центр“ здесь произносится в два слога.

Возможно, что в стихотворении Лермонтова „поцелуями прежде считал“ в слове „жизнь“ следует учитывать два слога (т. е. считать „н“ слоговым), т. к. всё стихотворение написано с соблюдением правильности трехсложных периодов ударности, за исключением двух стихов, где есть слово „жизнь“

Поцелуями прежде считал
Я счастливую жизнь свою,
Но теперь я от счастья устал,
Но теперь никого не люблю.
И слезами когда то считал
Я мятежную жизнь мою;
Но тогда я любил и желал,
А теперь никого не люблю.
И я счет своих лет потерял
И крылья забвенья ловлю:
Как им сердце унесть бы я дал!
Как бы вечность им бросил мою!

Иногда и в классической литературе в стихах употреблялись совершенно сознательно слоговые согласные:

„Тс!..“ министр их перервал:
„Не завидуите напрасно!..“
— Молчать! молчать: Дьяк думный говорит;
Ш-ш—слушайте! — Собором положили
В последний раз отведать силу просьбы...
— Каре... — сс! Буду здесь и не смыкаю глазу...

Это взаимоотношение произношения и орфографии необходимо иметь в виду при учете неударных слогов в стихотворной речи.

Если в произношении неударные слоги в количественном отношении неравны между собой, то в еще большей степени наблюдается неравенство в произношении ударных слогов.

Каждый ударный слог подчиняет себе группу неударных, образуя вместе с ними отдельное фонетическое слово. В свою очередь слова сочетаются между собой, образуя известные речевые периоды.

Группа слов, связанных в смысловом отношении и произносимая в один прием, называется *речевым тактом*. Речевые такты, соединяясь между собой более или менее тесно, образуют законченный словесный период—*фразу*. Так фраза „У нас довольно трудно самому автору узнать впечатление, произведенное в публике сочинением его“ расчленяется в произношении следующим образом:

У нас довольно трудно | самому автору | узнать впечатление | произведенное в публике | сочинением его...

Первые три речевые такта теснее связаны между собой и составляют первую часть периода. Два последние вместе составляют вторую часть, и все вместе образуют законченную с точки зрения произношения фразу. Фонетические явления, способствующие организации речевых тактов и фраз (интонация), суть *логическое ударение, мелодия и темп речи.*

Под логическим ударением подразумевают более сильное и более выразительное ударение, которое ставится на наиболее значительном слове речевого такта. Так в приведенном примере логические ударения падают на слова „трудно“ „автору“ „впечатление“, „в публике“, „сочинением“. Логическое ударение обычно сочетается с изменением высоты тона при произношении, т. е. с повышением и понижением голоса.

Это повышение и понижение голоса, распространяемое и на неударяемые слоги, называется интонационной мелодией. Те же места, где голос переходит от низких тонов постепенно к высоким или от высоких к низким, образуют *интонационную каденцию.* Эти каденции связаны не столько с логическими ударениями, сколько с выразительным членением речи в произношении.

Подробное изучение интонационных каденций является предметом слухового синтаксиса, где в последнее время отводится особое внимание ритму и интонации.

В прозаической речи ритм и интонация являются выражением синтаксического строя речи.

Здесь я ограничусь лишь теми замечаниями, которые вызываются насущной необходимостью изучаемого предмета — ритма стихотворной речи.

В обычной речи наблюдаются следующие каденции:

1) Каденция приступа фразы. Фраза обычно начинается с высоких тонов и быстро переходит на средний тон произношения. Каденция приступа сочетается обычно со сгущенным употреблением ударений в начале речи, т. е. фраза начинается с коротких, сильно ударяемых слов.

2) Каденция повышения в конце речевого такта. Эта каденция известна в школьных учебниках под названием „повышения голоса перед запятой“. Следует отметить, что не всегда запятая вызывает повышение голоса. Точно также

иногда голос повышается и там, где нет никакой запятой. Напр. во фразе „произведения великих поэтов остаются свежи и вечно юны“ слово „поэтов“ произносится так, как будто после него стоит запятая.

С каденцией повышения следует сблизить каденцию задержания, описать которую довольно трудно, но которая отчетливо чувствуется перед двоеточием. Напр.: „Поэтическое произведение может быть слабо, неудачно, ошибочно: виновато уж верно дарование стихотворца, а не век, ушедший от него вперед“.

3) Каденция понижения в конце фразы, так называемое „понижение голоса перед точкой“.

С интонационными каденциями связано и изменение темпа произнесения. Перед разделениями речи на фразы и речевые такты голос задерживается, замедляется, как бы собираясь прерваться. Иногда наступает и перерыв, *пауза*. Это изменение темпа обычно трактуется однообразно как пауза, т. е. перерыв произношения молчанием. Однако вообще впечатление „паузы“ достигается и без всякого перерыва в речи.

Интонация на логическом ударении и при членении речи усиливается, т. е. происходит на бо́льшем музыкальном интервале и сопровождается бо́льшим усилением голоса в речи эмоционально окрашенной. Для выражения вопроса или восклицания сочетание мелодии и темпа с логическим ударением, особенно выразительное и заметное, получает название вопросительной или восклицательной интонации.

Описание этих явлений - дело общей науки о языке. Для изучения ритма стиха не столь важно изучение самой формы интонаций, сколько изучение тех соотношений в произносимой речи, которые создаются благодаря интонации.

Как и в прозаической речи, интонация служит в стихах главным образом для выражения членения речи. Но т. к. стихотворная речь есть речь метрически размеренная, то инто-

нация подчеркивает не столько смысловое, сколько метрическое членение стихов. Стих вообще читается, как законченная интонационная единица, стих обладает своим *распевом*. Авторское чтение, как подтверждают наблюдения над чтением стихов современными поэтами, совершается на известный интонационный „мотив“, который иногда не совпадает с логической структурой стихотворной речи, а выражает какую-то среднюю мелодическую линию, к которой смысловое и синтаксическое построение стихов тяготеет. Интонация ритмического чтения затушевывает логическую интонацию, вытесняет простую смысловую выразительность рѣчи. Театральная, актерская традиция в нашем театре (так же как и на современном западно европейском театре), воспитанном на прозаическом репертуаре, в этом идет в разрез с самими поэтами. Актеры привыкли обращать внимание исключительно на смысловую сторону произношения и очень часто щеголяют тем, что разламывают стих, произносят его как прозу, так что даже при большом напряжении внимания невозможно уловить стихов. Понятно, это чтение, как уничтожающее ритм, не может приниматься во внимание при изучении живого ритма стихотворной речи.

Тот „распев“, который влагается поэтом в его стихи, и является звуковым выразителем ритмического импульса в его творчестве. Случаи несовпадения естественного произношения с этим распевом есть особый поэтический прием, прием контраста.

Там, где необходимо придать стихотворной речи выразительность повествования, там прибегают к несовпадению интонации, диктуемой смыслом, с интонацией стихотворного распева. Обычно это выражается в том, что фразовое членение не совпадает с границами стиха. Явление это обозначают французским термином enjambement (некоторые авторы передают его русским словом *перенос*, но последний термин, хотя и встре-

чаются в литературе уже более века, не вытеснил французского).

Enjambement может быть двух родов.

1) Конец фразы или речевого такта не совпадает с концом стиха (нет паузы между синтаксически раздробленным стихом и ему предшествующим). Пример:

> Какая тишина святая
> *Царит кругом!* Нисходит к нам
> Как бы предчувствие чего-то.

> Раз сидит Джафар один
> В мрачной думе, а причин
> *Нет, кажись...* всё так сподручно,
> Всё идет благополучно...

2) Начало фразы или речевого такта не совпадает с началом стиха (нет паузы между синтаксически раздробленным стихом и следующим за ним). Примеры.

> Я оживал по долгой муке. *Море в лоно*
> Своё меня не принимало; *пламень*
> Меня пронзил мучительно насквозь...

> Она пошла, сказал он, видеть брата,
> Приговоренного на смерть. *Сия утрата*
> В ней разум потрясла...

> Его прошедшею весною
> Свезли на барке. *Был он пуст*
> И весь разрушен. *У порога*
> Нашли безумца моего.

Оба явления иногда сочетаются.

Напр.

> И так он свой *несчастный век*
> *Влачил*—ни зверь, ни человек,
> Ни то, ни сё—ни житель света,
> Ни призрак мертвый... *Раз он спал*
> *У невской* пристани. *Дни лета*
> *Клонились* к осени. *Дышал*

Ненастный ветер, ропща пени,
И бьясь о гладкие ступени
Как челобитчик у дверей
Ему невнемлющих судей.

Изучая enjambement следует выделить те случаи, когда фраза метрически рассекается так, что от нее отделяется одно слово: или фраза начинается словом, заканчивающим предыдущий стих, или она заканчивается словом, начинающим следующий стих. В этих случаях наблюдается не столько эффект несовпадения логической интонации с ритмической, сколько использование ритмической интонации в целях смысловой выразительности. Отделяемое слово попадает в сферу метрической каденции и вследствие этого получает силу логического ударения, как бы подчеркивается. Такая расстановка фразы соответствует приему графического курсива. Напр.

Кто скажет, чтоб Сальери' гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеёй, людьми растоптанною, *вживе*
Песок и пыль грызущею бессильно.
Никто!.. А ныне—сам скажу—я ныне
Завистник! Я завидую; *глубоко*
Мучительно завидую.—О небо...

Вновь растворилась дверь на влажное крыльцо,
В полуденных лучах следы недавней стужи
Дымятся. Тёплый ветр повеял нам в лицо
И морщит на полях синеющие лужи.

И все принять свои старались меры,
Чтоб сразу быть замеченным. *Вдруг*
В себя втянули животы курьеры..

Уж труп землёю взят. *Могила*
Завалена. Толпа вокруг
Мольбы последние творила...

Но в общем случае при enjambement интонация как бы раздвоятся, расходится на два ряда—смысловой и метри-

ческий. Несовпадения этих двух рядов создают впечатление контраста, диссонанса. Смысловая интонация становится заметной на фоне стихотворно-метрической. Она как бы обнажается.

Прием подобного обнажения смысловой интонации возможен только на фоне твердой метрической интонации, т. е. в стихах привычного и строгого метра: и при том, как прием более или менее редкий, не разрушающий общего совпадения смыслового течения речи с ритмическим.

Стихи поэтов последних лет, принадлежащих к крайним поэтическим школам и отвергающих классическую метрику, не знают enjambement, т. к. при отсутствии твердой метрической рамки их стих определяется пределами речевого такта: у них говорная, смысловая интонация бывает использована в качестве метрической. Их распев—мелодика практической речи. При таких условиях создать двойственность интонации затруднительно. Вместо enjambement у них встречается неграматическая интонация, т. е. членение фразы, необычные в литературной прозе.

Но, как ни далека интонация стихотворной речи классической традиции от интонации живой прозаической речи, в ней всё же можно узнать художественную деформацию прозаической интонации.

Стих в общем случае совпадает с речевым тактом. Стих цезурный—с двумя, сближенными в произношении речевыми тактами. Анакруза—есть место развития каденции приступа. Как и в прозе—в стихах на приступе скопляются ударения. Анакруза изобилует неметрическими ударениями, особенно на первом слоге. Метрический ряд соответствует средней части речевого такта. Обычно он вмещает на каком нибудь месте обычное логическое ударение. Наконец рифмическая концовка совпадает с интонацией повышения или понижения в конце речевых тактов.

Параллель эта приблизительная. Деформация нормальной интонации в стихах значительна. Но все-же эта параллель определяет собой среднюю линию исторического естественного отбора метрических схем.

Выживают те метрические схемы, которые легче воспроизводят живую интонацию речи. Характерно в этом отношении то, что из всех размеров наибольшим распространением пользуется четырехстопный ямб, по своему объему больше всего соответствующий нормальному речевому такту русской речи.

Наблюсти градацию ударений и уловить мелодическую линию интонации в памятниках письменности, в произведениях умерших поэтов, живое чтение которых нам неизвестно, вовсе не является совершенно иллюзорной проблемой. Для оценки ритма нам совершенно не важно с фонографической точностью воспроизводить их чтение. Важна не столько форма звучания, его качественная сторона, сколько количественные отношения. Пока произведение не умерло для восприятия, пока мы чувствуем его ритмичность, ощущаем мелодичность его интонационного построения, воспринимаем музыку стихотворения,— до тех пор произведение не является мертвым для изучения. Важно, чтобы на лицо было живое восприятие стиха. Это живое восприятие и является собственным объектом изучения. Конечно, некоторые детали ритма могут от наблюдения ускользнуть и вскрывать их придется какими-нибудь искусственными приемами мелочного и систематического обследования. Но каждый, чувствующий стих, может наблюсти основные моменты ритма и в письменных памятниках, тем более, что классическое русское стихосложение относится к сравнительно поздней эпохе и время его создания не отделено от наших дней сколько-нибудь значительными изменениями в живой языковой традиции.

Поэт, замышляя стихотворение, задается метрической схемой которую он ощущает в качестве некоторого ритмико-мелодического рисунка, в пределах которого „укладываются“ слова.

Воплощаясь в слове, ритмический импульс находит выражение в конкретном ритме отдельных стихов. Отвлеченная формальная метрическая схема, прежде чем воплотиться в слове, проходит стадию ощутимого „общего“ оформления ее в ритмико-интонационном „распеве“.

Слушатель воспринимает ритм в обратном порядке. Сперва ему представляется конкретный ритм стиха. Затем, под впечатлением повтора ритмической линии, в результате восприятия серии стихов, слушатель улавливает ритмический импульс, привыкает к нему и расценивает индивидуальные ритмические ходы по сравнению с общим распевом стихотворения. Еще более абстрагируя ритмический строй, он обнаруживает обнажаемую скандовкой метрическую схему.

Восприятие изолированных стихов невозможно. Мы их не замечаем. В самом деле, достаточно просмотреть любую прозаическую страницу, газетную статью, геометрическую теорему, чтобы при некотором напряжении внимания обнаружить в этой прозе наличие речевых тактов, построенных по самым обыкновенным метрическим схемам. Но мы их не ощущаем в качестве стихов. Если же мы узнаем изолированный стих, цитируемый именно как стих, то лишь потому, что воспринимаем его на фоне нескольких тысяч аналогичных стихов, когда либо слышанных и прочитанных нами. В этом узнании нам помогает наше литературно-эстетическое воспитание.

Эти три отношения—метр, ритмический импульс и реальный ритм следует строго различать.

Если различие между ритмом и метром достаточно ясно, то обычно у авторов смешение ритмического импульса то с тем, то с другим. Между тем—это есть совершенно самосто-

ятельная характеристика стиха. Сравним напр. стихи Ломоносова со стихами Языкова, написанными одним и тем же метром—4-х стопным ямбом.

В небесны Урани́я круги
Возвыси посреде лучей
Елисаветины заслуги,
Чтоб тамо в вечну славу Ей
Сияла новая планета.
Российского пространства света
Собрав не малы чертежи
И грады Оною спасенны
И селы Ею же блаженны
Географи́я покажи.

В стране, где вольные живали
Сыны воинственых славян,
Где гордо именем граждан
Они друг друга называли;
Куда великая Ганза
Добро возила издалеча,
Пока московская гроза
Не пересиливала веча;
В стране, которую война
Кровопролитно пустошила,
Когда ливонски знамена
Душа высокая возила;
Где побеждающий Стефан
В один могущественный стан
Уже сзывал толпы густые,
Да уничтожит псковитян,
Да ниспровергнется Россия.

Не требуется детального анализа этих отрывков, чтобы услышать, что созданы они по разному расцеву. У Ломоносова определенно тяготение ставить логические ударения на краях стиха—на втором и восьмом слогах и доминирует интонация повышения в начале стиха, затем понижения и ускорения

темпа в средних частях и новый взлет голоса к концу: „*Российского* пространства *света*“. Здесь интонациональный ход подчеркнут инверсией (неграмматической расстановкой слов). Стихи типа.

Елисаветины заслуги...
География покажи...

с логическим ударением в середине стиха контрастируют общему ритмическому впечатлению и ставятся в такие места, которые надо отметить изменением интонации.

Для Языкова же, наоборот, это типичнейшая форма, определяющая распев всего стихотворения. В его стихах голос однообразно кульминирует на среднем—4-ом слоге стиха.

Стихи Ломоносовского строя

„Белеется веселый дом“

звучат в Языковском стихотворении резким диссонансом.

Между тем как метр, так и ритмы отдельных стихов тождественны у Ломоносова и Языкова. Различно лишь количественное отношение отдельных ритмических форм, а поэтому и различен также тот основной фон восприятия, который дает окраску ритмическим ходам отдельных стихов.

Только в живом чтении можно уловить этот ритмический импульс, определяющий „нормальный“ ритм стиха. Для наблюдения его необходимо знать основы науки о живом произношении. Без этого знания, как указывают работы некоторых кропотливых исследователей стиха, все построения оказываются иллюзорными, схоластическими, несмотря на всё остроумие их авторов.

Сочетание стихов. Рифма.

Классическая метрика строила свое учение о стихотворном ритме на том гипотетическом факте, что ритм слагается из сочетания стоп. Между тем это неверно. Стихотворный ритм в широком смысле этого слова слагается из сочетания стихов, как ритмических единиц, между собою. Только в силу постоянного повтора однообразных словесных конфигураций выявляется внутренняя закономерность строения стиха. Обычно приводимая в руководствах мотивировка стихотворного метра, претендующая на генезис метра из ритма в природе и в человеческой деятельности, несколько грешит против самой природы стихотворного ритма и представляет собой облечение в форму точной научной фразеологии самых общих метафор. Прибой волн, пульс и дыхание, равномерность шага и ритмичность совместного труда, ритм движений, мускульный и т. д. есть ритм во первых бесконечный и во вторых строго считающийся с физическим временем. Пульс работает беспрерывно через равномерные промежутки времени. Отсчитывать пульс можно по часам и по метроному. В ритмические периоды он не сочетается. Стихотворный ритм мало считается с физическим временем, как основой психологического отсчета времени; временным масштабом является самая звукоречь. В произношении стихов возможны очень резкие изменения „*темпа*“, т. е. ускорения и замедления произношения, эмоциональные, эмфатические перерывы голоса—и стих всё же остается стихом, ибо он сам для себя и является мерой времени.

Стих есть некоторая замкнутая единица измерения. Стихотворение может быть построено и на речевых единицах, не имеющих метрической основы, лишь бы тем или иным

способом во внимании слушателя фиксировалось ощущение замкнутости этих единиц и их эквивалентности в построении стихотворения. Помимо средств языка, непосредственно воздействующих на мелодическое и лексическое строение этих речевых единиц в смысле создания впечатления аналогии, средств, выражающихся в аналогической синтаксической структуре их, во всевозможного рода повторах, аналогиях (как по сходству, так и по контрасту) словесных, смысловых и пр.,—существует одно звуковое средство для сопоставления и сочетания стихов между собою—это рифма.

Рифма не есть непременное свойство стихотворений. Бывают стихи без римфы, *белые*, основанные исключительно на аналогии метрического строя стихов, сочетающихся в стихотворение. По литературной традиции принято употреблять *гекзаметр* в форме белых стихов, напр.:

Что за тревога в Родоссе? Все улицы полны народом;
Мчатся толпами, вопят, шумят. На коне величавом
Едет по улице рыцарь красивый, за рыцарем тащут
Мертвого змея с кровавой, разинутой пастью; все смотрят
С радостным чувством на рыцаря, с страхом невольным на змея.
„Вот!—говорят:—посмотрите, тот враг, от которого столько
Времени не было здесь ни стадам, ни людям проходу;
Много рыцарей храбрых пыталось с чудовищем выйти
В бой ... все погибли. Но Бог нас помиловал: вот наш спаситель.

Такой же традиционно канонической формой белого стиха является драматический (впрочем употребляющийся и в эпосе) пятистопный ямб. Его собственно и именовали белым стихом (в английской метрике blanc-vers)

Напр.:

Преступника не мог он наказать.
Доверием и даже властью царской
Владел Борис. От горести моей
Бежали все со страхом и опаской;

Но Шуйский-князь в растерзанную грудь
Пролил елей духовных утешений
Со мной один горячею слезой,
Отрадною для горестного сердца,
Он обливал младенца ранний гроб.
Прости его: О, будь великодушен!
Ты царствуешь, ты силен, ты счастлив.

Пытались прививать и другие формы белых стихов в русской метрике. Так под влиянием испанского 8-ми сложного стиха стал проникать в русскую поэзию белый 4-х стопный хорей.

Пятерых царей неверных
Дон-Родриго победил,
И его назвали Сидом
Побежденные цари.
Их послы к нему явились
И в смирении подданства
Так приветствовали Сида:
Пять царей, твоих вассалов,
Нас с покорностью и данью
Добрый Сид к тебе прислали.—

Также — под влиянием сербского десятисложного стиха в русской поэзии прививался белый 5-ти стопный хорей женского окончания, напр.:

Что за чудо, Господи мой Боже!
Гром гремит, или земля трясётся?
Или море под скалой грохочет?
Или Вилы на горах воюют?
Нет, не гром и не земля трясётся,
И не Вилы горные, и море,—
То паша на радости стреляет,
Сам Бекир-ага палит из пушек,
Ажно в Заре все дома трясутся!
Да еще б не радость, не веселье!
Удалось ему словить Радойцу,
Гайдука Радойцу удалого!

Многочисленны подражания античным метрическим стихам, народной песне и т. д.

Аналогия впечатления, необходимая для восприятия этих стихов, создается аналогичным их метрическим строением.

Но с другой стороны возможны стихи, создаваемые одной рифмой, т. е. созвучием последних слов стихов.

Обычно господствует мнение, что рифма есть лишь украшение, а не признак стиха. Чтобы рифма услышалась, необходимо прослушать по меньшей мере два стиха до конца.

Мнение это основано на недоразумении. Восприятие стиха не может происходить последовательно, от слога к слогу, с тем, чтобы всё прослушанное забывалось. Для восприятия стиха необходимо одновременно фиксировать во внимании целый ряд стихов, и во всяком случае не меньше двух. Последовательно происходит только механический процесс слушания стиха. В восприятии же всё прослушанное должно восприниматься сразу.

Не дослушав стиха, мы вообще ничего воспринять не можем.

Стихи сразу, целыми группами, предстоят нашему эстетическому восприятию. А при таких условиях не может быть не замечено звуковое соответствие между концами речевых периодов, выражающих собой стихи. Аналогия таких моментов в восприятии обнажается. В произношении такие речевые моменты, подчеркиваемые рифмой, разделяются аналогичной интонацией.

Так—как стихи воспринимается „Сказка о Попе“, метрической схемы для которой не найдено.

Жил был поп
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
На встречу ему Балда

Идёт сам не зная куда.
Говорит попу: „что рано поднялся?
Чего ты взыскался?“
Поп ему в ответ:
„Нужен мне работник—
Повар, конюх и плотник.
А где найти мне такого
Служителя не слишком дорогого?“
Балда говорит:
„Буду служить тебе славно,
Усердно и очень исправно.
В год по три щелчка тебе по лбу;
Есть же мне давай вареную полбу.“
Призадумался поп,
Стал почесывать лоб.
Щелчек щелчку ведь рознь—
Да понадеялся на русский *авось.*

Такого же рода стихи Грибоедова, которые, хотя и написаны ямбом, но так различны по длине своей, что только рифма позволяет следить за их членением:

Вот Богатонов вам; особенно он мил
Богат чужим добром, всё крадет, что находит,
С Транжирина кафтан стащил
Да в нем и ходит
А светский тон
Не только он—
И вся его беседа
Переняли у Буйного Соседа
Что ж вы?.. Неужто по домам?
Уж надоело вам?
И кстати ль?
Вот вам Загоскин наблюдатель....

Подобного строя стихи, в которых в пределах каждого члена сохранялось движение живой разговорной речи, считались имитацией выкриков „раёшника“. Однако теперь, когда как раешник, так и вообще рифмованные выкрики торговцев

перестали быть бытовым явлением, с аналогичной же структурой стиха мы встречаемся, напр., у Маяковского, напр. (т. к. ритмическое чтение не определяется строками, выделяю рифмы курсивом):

Женщину ли опутываю в трогательный *роман*.
Просто на прохожего *гляжу-ли*
Каждый опасливо придерживает *карман*.
Смешные.
С нищих
что с них *сжулить*
Сколько лет пройдет узнают *пока*—
кандидат на сажень городского *морга*
Я бесконечно больше *богат*
Чем любой Пьерпонт *Морган.*
Через столько-то столько-то *лет*
—словом не *выжиму*
с голода сдохну-ль
стану-ль под *пистолет*
меня
сегодняшнего *рыжего*
Профессора изучат до последних *нот*
Как
Когда
Где явлен.
Будет
с кафедры лобасный *идиот*
что-то молоть о *Богодьяволе.*
Склонится толпа
лебезяща
суетна
Даже не узнаете—
Я не я.
Облысевшую голову *разрисует она*
в рога или в *сияния.*
Каждая курсистка
прежде чем *лечь*
она

не забудет над стихами моими *заметь*
Я пессемист
Знаю
Вечно
будет курсистка жить на *земле.*

Строй этих стихов еще не уложился в твердые метрические формы. Законов построения их мы не улавливаем при непосредственном слушании (есть некоторые оформляющие приемы и излюбленные ходы, но мы их не обнаруживаем в непосредственном восприятии, и скандовка этих стихов затруднительна: „скандуются“ они условно подчеркиванием речевых ходов логических ударений). Однако—это стихи, настолько отчетливо разбивает их на ритмические члены резко звучащая рифма, особенно при строго соблюденной перекрестной рифмовке (*abab*).

Рифма—не простое „украшение“ стиха, а одно из средств, создающих стих, средство настолько сильное, что способно само по себе создать впечатление стихотворной речи.

Обычно рифму изучают в ряду приемов „благозвучия“, эвфонии, вместе с так называемой „инструментовкой“, ассонансами, алиттерациями и другими спорадическими явлениями упорядочения качественного построения звуков стихотворной речи. На самом деле роднит рифму с „инструментовкой“ только средство ее образования—созвучие, звуковой параллелизм. Но организующая роль рифм в стихе выходит за пределы простого качественного упорядочения звукоречи; роль рифмы—красословия (по старинной русской терминологии)—в том, что она есть знак ритмической законченности стихотворного члена. Ее функция—в ритмическом членении. Звуковой повтор рифмы не аналогичен звуковым повторам иного порядка, наблюдаемым в поэтической речи.

В самой общей форме рифму можно определить, как созвучие слов, замыкающих стих. В различные эпохи различным образом понимались и воспринимались такие созвучия. Остановимся сейчас на рифме классической, т. е. господствовавшей в русской поэзии XVIII и XIX века. Рифма эта состоит в повторе звуков, начиная с ударного гласного в слове. Совпадение должно совершаться не на одном только звуке, а самое меньшее на двух. Поэтому слова, оканчивающиеся на одинаковый ударный гласный (мужское окончание на *открытый* слог), требуют совпадения предшествующего звука. Так слова „беру—тоcку“ не рифмуют между собой, слова же—„беру—жару“ рифмуют между собой.

Рифмы различаются по форме окончания. Если ударение стоит на последнем слоге, мы имеем *мужскую* рифму напр. „огород—поход“, „моря—зря“, „твёрд—борт“, „рука—ветерка“ и т. д.

Если ударение в рифмующих словах стоит на предпоследнем слоге—рифма *женская*, напр. „просила—могила“, „берег—Америк“, „груди—орудий“, „быстро—магистра“ и т. д.

Рифмы с ударением на третьем от конца слоге—*дактилические*: „жалобы—пропало-бы“, „думаю—угрюмою“, „зеркало—коверкало“, „синие—уныние“ и т. п.

Рифмы на 4-ом и далее слогах именуется *гипердактилическими*. Пример рифмы на 4-ом слоге—„ра́зовая—подсказывая“, „захватывая—агатовая“, „гениями—вдохновениями“.

На 5-ом слоге—„обрадовалися—складовалися“, на 6-ом—„отстаивающие—настраивающие“, на 7-ом—„раскаливающиеся—отваливающиеся“.

Классическая поэзия в массе пользовалась женскими и мужскими рифмами. Реже употреблялись дактилические. Гипердактилические рифмы на 4-ом слоге—явление исключительное.

Более длинные рифмы не употреблялись, если не считать нарочито придуманных стихов (З. Гиппиус и В. Брюсов).

Центральным звуком в рифме является ударный гласный.

Звуки, следующие за ним, именуются *замыкающими* и звуки предшествующие—*опорными*. Так в слове „разговоры"—замыкающими являются звуки „ры", опорными—„разгов". Т. к. наибольшее значение среди опорных звуков имеют звуки непосредственно примыкающие к рифме, то обычно под названием „опорных" разумеется не весь комплекс звуков слова, предшествующих ударному гласному, а только последний из них. В том же слове „разговоры" опорным звуком в узком смысле является звук „в".

Совокупность звуков, повтор которых необходим для образования рифмы, называется *составом* рифмы. В общем случае состав рифмы слагается из ударного гласного и замыкающих звуков. В частном случае мужской рифмы на открытый слог в состав рифмы входит и опорный звук. Так в рифме „гений—вдохновений" составом является комплекс звуков „эний", в рифме „челн—волн"—„олн", в рифме „светла—была"—„ла".

В русской литературной традиции рифма есть явление чисто звуковое: орфография состава рифмы, буквы, входящие в нее, не имеют большого значения, как это мы увидим дальше. (см. примечание, стр. 148).

Понятие о звуковом повторе необходимо развернуть на реальном матерьяле, т. к. литературная традиция допускает иногда не полную тождественность звуков, а лишь их сходство. Пределы, в которых допускались колебания, необходимо строго зафиксировать.

I. *Тождество ударной гласной.* В рифме различаются следующие *типы* гласных: а, о, у, е, и. Рифмующие слова должны заключать в себе ударные гласные одного типа, независимо от начертания и от оттенков произношения. Независимость от

начертания выражается в рифмовке „а“ с „я“, „о“ с „ё“, „у“ с „ю“, „е“ с „ѣ“. Обычны рифмы типа—„мало—вяло“, „рот—идет“, „друг—крюк“, „ели—глядѣли“ (по старой орфографии).

Независимость от оттенков произношения выражается в следующем: как известно „е“ под ударением имеет 3 оттенка произношения. Между двумя мягкими согласными и в начале слова перед мягким согласным „е“ имеет закрытое и напряженное произношение—„мели“, „эти“. Между мягким и твердым согласным (в том или другом порядке) слышится обыкновенное ненапряженное „е“—„ветка“; (в—мягкое, т—твердое) „неужели“ (ж—твердое,—л—мягкое). Между двумя твердыми согласными слышится „е“ открытое „жертва“, „сцена“. В рифме эти оттенки не различаются. „Е“ напряженное рифмует с обыкновенным—„глядели—цели“, „гений—внушений“, обыкновенное „е“ рифмует с открытым—„мертвы—жертвы“, „смел“—„цел“. Закрытое с открытым—„петли“ (т мягкое)—„сонет ли“ (нит твердые).

Точно также не различаются „и“ с „ы“: „милый—унылый“, „живо—говорливо“ (после ж, ц и ш орфографическое „и“ звучит как „ы“) и т. п.

Звук „ы“ отличается от „и“ тем, что первому всегда предшествует твердый согласный, второму—мягкий. Поэтому в мужских рифмах на открытый слог нельзя рифмовать „ы“ с „и“, т. к. в состав рифмы входит опорный согласный, который будет при такой рифме не тождественен. „Цветы—прости“ не потому не рифмуют между собой, что в одном случае имеем „ы“, а в другом „и“, а потому, что в слове „цветы“—„т“ твердое, а в слове „прости“—мягкое.

II. *Тождество замыкающих звуков.* Рассмотрим отдельно условия тождества гласных и согласных.

Как и в вопросе об ударной гласной русская традиция не ищет орфографического совпадения замыкающих гласных,

и довольствуется звуковым совпадением. Поэтому в неударном положении рифмует между собой „а“ и „о“, редуцируемые в средний глухой „ъ“. Напр. [1])—„дело—побледнела“, „боярам—даром“, „капать—лапоть“, „весталка—жалко“, „повар—говор“, „подавно—Николавна“, „по дальним сводам—мимоходом“, „посох—на колесах“ „поля не о́раны—бороны“. „диво велико-ли—захныкали“, „далеко-ли—зако́кали“, „тревогою—трогаю“ и т. п.

Подобное рифмование „о“ с „а“ часто наблюдается в тех случаях, когда замыкающие звуки представлены полной энклитикой, или словом, отдавшим свое ударение предлогу или префиксу, напр.: „на́-дом—с докладом“. Напр.: за́-ново - пьяного“, „инвалидам—не вы́дам“, „сцапал—на́-пол“.

Иногда этот звук „ъ“ появляется и там, где орфографически не пишется ни о, ни а. Так в XVIII веке различали две орфографии и два произношения окончания прилагательных именительного падежа мужского рода: славянское окончание „ый“ (после г, к и х—„ий)“ и русское окончание „ой“ (в произношении ъi [2]). Эта двойственность орфографии и произношения в стихотворной речи держалась и в начале XIX века, когда в прозе господствовало славянское правописание „ый“ и „ий“. Затем эта орфография проникла и в стихосложение, но русское произношение держалось до наших дней, и лишь теперь, под влиянием орфографии, мы начинаем произносить „ый“ и „ий“.

Совершенно точны следующие рифмы (для ясности форм привожу их в современной орфографии: „славой—кровавый“, „отчизны дальной—в час печальный“, „дорогой—отлогий“ (произн. атлогъi), „тревогой—убогий“, „с колокольни оди-

---

[1]) Большинство примеров заимствую из „Грамматики русского языка“ Кошутича.

[2]) Знак „i“ в фонетической транскрипции здесь употребляется для обозначения „не слогового“ „и“ (й).

нокой—далекий“ (произн. “дал‘óкъі“) „сироткой—кроткий“ „за телегой—пегий“, „угрюмый—не думай“, „сторонкой—звонкий“, „известный—в поднебесной“ и т. д.

Точно также в старом произношении прилагательные „дальний“ и „зимний“ произносились „дал'нъі“ и „зимнъі“, т. е. с твердым Н. Отсюда совершенно правильны рифмы: „дальний—патриархальной“, „зимний—в лачужке дымной“.

У поэтов первой половины XIX века подобные случаи рифмовки подчеркивались и соответствующей орфографией: в рифмах прилагательные в случае подобной рифмы печатались с окончанием ой. Напр. (сохраняю орфографию первого издания):

> Подъ бурями судьбы жестокой
> Увялъ цвѣтущій мой вѣнецъ!
> Живу печальный, одинокой,
> И жду: придетъ ли мой конецъ.

В посмертных изданиях наших поэтов начала XIX в. новейшими редакторами эта особенность орфографии не соблюдалась.

Следует отметить, что наряду с живым русским произношением в стихотворной речи поэтов XIX в. изредка встречалось и славянское произношение „ый“ „ий“. Явление это аналогично произношению в рифме „ё“ как „е“—„мгновенный—отдаленный“, „рева—гнева“, „встает—свет“, „совсем—моем“ и т. п. Точно также встречались изредка рифмы типа: „могилы—унылый“, „смелый—пределы“, „бородатый—хаты“ „крики—дикий“, „отлогий—дороги“ и т. д. Рифмы эти совершенно точны с точки зрения состава гласных, но отличаются славянизмом произношения. В настоящее время это произношение становится господствующим.

Среди других форм, содержащих звук „ъ“, отмечу окончание винительного падежа женского рода прилагательных „ую“,

если на него не падает ударения. Отсюда рифмы: „жемчужную (жемч'ужнъiу)—южною“, „думаю—угрюмую“, „бледнолицую—царицею“ (в данном случае во втором слове е редуцируется после твёрдого „ц“ в ъ—цар'ицъiу), „малейшею—сквернейшую“, „доделаю—смелую“ и. т. под.

В старом литературном произношении наблюдались еще случаи, когда появлялся редуцированный звук „ъ“ вопреки общим правилам, и это отразилось на рифмовке. Так частица „ся“ в возвратной форме глаголов произносилась „съ“ (с твердым „с“), отсюда рифмы „пронеслося—вопроса“, „довелося—колёса“, „не дается—у колодца [1])“.

Впрочем, у тех же поэтов середины XIX в. появляется наряду с этими формами и новое орфографическое произношение: „стремлюся—Маруся“.

Отмечаю эти особенности рифмовки, чтобы показать, что для оценки точности рифмы необходимо считаться не столько с орфографией, сколько с произношением. Вместе с тем необходимо иметь в виду, что в произношении существуют колебания, и в различных случаях одно и то же слово, сохраняя одинаковое начертание может принимать различные формы произношения, в зависимости от того, какие формы живут и признаются за правильные в литературной речи.

Следует отметить, что другие гласные дают более выдержанную картину соответствия звуков с орфографией, и вообще совпадение в начертании свидетельствует и о звуковом совпадении.

Наряду с совершенно точными рифмами классическая поэзия широко пользовалось рифмами близкими. Близкие рифмы

[1]) В последнем сочетании „ся“ с окончанием третьего лица и неопред. накл. твердое произношение и соответствующая редукция „ся“ в „съ“ сохранились и в современном литературном говоре.

следует классифицировать во первых по положению неударной гласной и во вторых по степени близости звучания сопоставленных гласных.

По положению гласный звук может быть в закрытом слоге; напр. в слове „шорох“ второе „о“ находится в закрытом слоге, т. е. за ним следует согласный звук „х“. Может этот гласный находиться в открытом слоге—на конце слова; напр. в слове „стрелы“—„ы“ находится в открытом слоге.

В закрытом слоге произношение неударного гласного гораздо менее отчетливо, чем в открытом. Поэтому неточность при сопоставлении созвучных слов допускается в большей степени к рифмам, содержащим неударный гласный в закрытом слоге, чем в открытом.

По близости созвучных сочетаний неударных гласных следует установить такую градацию:

1) Сближается редуцированное „е“ (ь) и „и“. Сближение это производится как в открытом, так и в закрытом слоге. Напр.: „няни (н'áн'и)—в бане (вбáн'ь)“, „гений (г'éн'иі)—теней т'éньі)“, „профиль (прóф'ил')—Мефистофель (м'ьф'истóф'ьл')“, „расстроен(растрóіьн)—достоин(дастóин)“ и т. п. С этими рифмами не следует смешивать рифмы типа „синий—иней“, т. к. окончание прилагательных „ий“ в старом произношении редуцировалось в „ьі“ и такие рифмы являются совершенно точными.

2) Сближаются различные оттенки редуцированного „е“. Надо заметить, что „е“ как в ударном, так и в неударном—редуцированном положении имеет несколько оттенков. Вообще оно звучит как звук средний между „е“ и „и“, обозначаемый через „ь“. Но напр. после твердых согласных (ж, ш и ц) оно звучит более открыто, приближаясь к звуку, обозначаемому „ъ“. Это легко уловить, сравнив последний звук в словах—„на диване“ и „на крыше“. Еще более открыто звучит

оно в некоторых грамматических формах, где его можно весьма точно приравнять к „ъ“. Эти оттенки звучания в рифме не различаются. Так такой открытый звук слышен в именительном падеже имен среднего рода на „е“. Слово „поле“ звучит в именительном падеже также как и в родительном „поля“. Но чистый звук „ь“ слышен в предложном (местном) падеже „в поле“ (фпол'ь). В рифмах именительный и родительный падежи сплошь да рядом рифмуют с аналогичным предложным. Можно с достаточной точностью сказать, что после мягких согласных „ь“ и „ъ“ не различаются. Напр. „горе—во взоре“ (гор'ъ-вовзор'ь), „в покое святое“ (фпакоiь-св'этоiъ), точно также как „ъ“ звучит „е“ в окончании творительного падежа „ем“. Окончания эти все же рифмуют: —„попугаем-считаем“ (пъпугаiъм щ'итаiьм), „раем— обагряем“, „поедем—медведем“ „Кочубеем—одолеем“ и т. д.

3) Более далекая форма созвучия - это сопоставление „ъ“ и „ы“. Если два первые случая созвучий почти безразлично встречаются при положении гласного в открытом и в закрытом слоге, то сближение „ъ“ с „ы“ распространено только в закрытом слоге. Так в классической поэзии, где господствовала точная рифма, часты созвучия „в долинах - лебединых“, „новым - покровом“, „старых—в барах“, „шопот —опыт“, „бусами—русыми“, „плитах – забытых“ и т. д. Значительно реже рифма, где сопоставляются „ъ“ с „ы“ в конце слова—в открытом слоге—„неразлучны—скучно“, „отрава - славы“ и т. п. По свидетельству Кошутича у Пушкина, Грибоедова и Некрасова такие рифмы совершенно отсутствуют.

Следует отметить, что Алексей Толстой был сторонник менее точной рифмы и допускал большое различие в рифмующих гласных. Той же системы рифмовки придерживался В. Брюсов. У этих поэтов подобных рифм очень много, напр.: „достойно—войны“, „влево—напевы“, „оковы—слова“, „колес-

ницы—денница“, „безумны—бесшумно“, „солнце (сонцъ)—Македонцы“, „Валгалы—оковала“ и пр.

Еще более далекими являются сопоставления „у“ с „ы“ и с „ъ“. Однако в творчестве А. Толстого и его школы и подобные рифмы встречаются. Такие рифмы следует назвать *далекими*. Напр.: „в звёздах—воздух“, „роздых—воздух“, „плакал—оракул“, „сына - в дружину“, „палатой—статуй“, „жалобы—палубы“ и т. под.

Рифмы эти совершенно исключительны для поэтов до А. Толстого. В настоящее время—они совершенно обычное явление, т. к. современные поэтические школы не придают большого значения неударным гласным, входящим в состав рифм.

Что касается согласных в рифме, то они играют гораздо бо́льшую роль, чем гласные. Именно согласными и характеризуется звуковая сторона рифмы. Чем согласных в рифме больше, тем она звучит изысканнее и „интереснее“.

Как и по отношению к гласным русская классическая традиция считалась только со звучанием, а не с орфографией. Поэтому обычны рифмы, где орфографически рифмуют звонкий с глухим („д“ с „т“, „з“ с „с“, „б“ с „п“, „в“ с „ф“ и т. д.), если звонкий произносится как глухой, или обратно—глухой как звонкий.

Так законны и обычны рифмы „тетрадь—читать“, „сад—шумят“, „раз — вас“, „врозь — авось“, „скалозуб — глуп“, „звезд—крест“, „прилив—калиф“, „беседки—ветки“, „бедняжка“ — „Сашка“ „сказка—ласка“, „не соврать бы—свадьбы“ (здесь звучит „н’ьсаврад’бы“).

Как особый случай, следует рассматривать рифмовку „г“ в глухом положении. В XVIII веке „г“ в литературном говоре имело то же произношение, какое мы слышим теперь в южно русских диалектах: „г“ фрикативное. Ему соответствовал глухой звук „х“. Кантемир, устанавливая соответствия между

созвучными в рифмах согласными, указывает на „х“, как на звук рифмующий с „г“. В XIX веке наряду с „г“ фрикативным в литературный обиход проникает „г“ взрывное, которое ныне и является единственно правильным. Только некоторые слова сохранили „г“ фрикативное—„Господь“, „Бога“ и „благо“ и т. д., и те под влиянием орфографии довольно часто произносятся теперь с „г“ взрывным. Сравнительно сильнее удержались следы старого произношения в выговоре слов, где „г“ имеет глухой звук. До сих пор многие еще на конце слов произносят „г“ не как „к“, а как „х“.

Поэтому в классической поэзии до середины XIX века можно встретить двойную рифмовку „г“ с „к“ и „г“ с „х“ —„век-Олег“, „крик-миг“, „шаг-никак“, „мог-венок“, „друг-рук“ и у тех же поэтов „друг-дух“, „рог-мох“, „достиг-них“, „миг-их“, „побег-грех“.

Иногда двойная рифмовка сочеталась на протяжении одного стихотворения. Вот два примера тому, приводимые Кошутичем:

Кто ты,—недруг или друг?
Чуть затихнет ветерок
Преклони ко мне свой слух,
Чтоб хоть ты подслушать мог...

(Полонский.)

Здесь следует читать в первом стихе „друх“, и в четвертом „мок“.

Точно также у Фета:

По местам пронесся шорох,
Каждый миг в блаженстве дорог,
В песне—каждый звук:
Там, где первое не ясно
Все, хоть будь оно прекрасно,
Исчезает вдруг.

Эта безразличная рифмовка концевого „г“ с „х“ и с „к“ создало, очевидно, чисто графические рифмы, где „к“ риф-

муст с „х“, напр. у Пушкина „мрак-на крылах“, „страх-казак“, „поляк-лях“, у Лермонтова „дух-рук“, „по слухам-мукам“, „клеветник-моих“.

Среди других резких отходов от графической рифмы в пользу слуховой отмечу рифмование окончания мужского рода родительного падежа прилагательных „ого“ со словами, содержащими, согласно произношению, не „г“, а „в“ — „слова-любого“, „лихого-снова“, „за-ново-пьяного“ „ничего-родство“ и т. п. В начале XIX века в соответствии со звучанием придерживались в рифмах правописания этого окончания в форме „ова“—„другова“, „златова“ и т. п.

В окончаниях глаголов на „ся“ и „сь“ в произношении слышался твердый звук „с“, что отразилось на рифмовке „союз-боюсь“, „раз-поднялась“, „нос-перевелось“, „ужас-цона-тужась“, „боролась-голос“, „довелося-колёса“, „поднялся-паруса“, „лился-небеса“ и т. п.

Наряду с этим в говоре существовало и орфографическое произношение „ся“ и „сь“ с мягким „с“, что отразилось в рифмах тех же поэтов: „обвилась-князь“, „набралось-насквозь“, „воротясь-связь“, „возясь-грязь“, „Русь-боюсь“, „стремлюся-Маруся“ т. д. (см. выше стр. 98). О твердом произношении г, к и х в окончании прилагательных на „ий„ см. выше стр. 96.

Так же группа „тся“ и „ться“ произносится как „цъ“,— т. е. „ц“ долгое +„ъ“—„даётся-колодца“.

Группа „чн“ произносилась как „шн“ (ныне это произношение исчезает), „точно-нарошно“, „скучной-равнодушной“, „табачный-страшны“, „наконечником-грешником“ и т. п.

В некоторых группах согласных—не все звуки произносятся. Так группа „стн“, „здн“ звучат как „сн“, и „зн“. Отсюда рифмы „тесный-прелестный“, „праздный-безобразный“, „бездна-любезна“ и пр.

По том же основании рифмы—„блеску-невестку“ (произносить „н‘ев‘еску“), „сердцу-перцу“, „солнца-оконца“, „очистки-записки“, „искуство-чувство“ (т. е. „чуствъ“), „жеманство-педантство“ (п‘еданствъ), „гувернантка-пуританка“ и т. п. Некоторые особенности произношения, отразившиеся на этой рифмовке, теперь уже вымерли, и для понимания рифмы необходимо восстанавливать старое произношение. Делать это следует, понятно, с большой осторожностью. Всегда следует считаться с возможностью колеблющегося произношения и даже прямого влияния рифмовки на произношение, в смысле искуственного приближения произношения слова к произношению другого слова, с ним рифмующего, поскольку это приближение „не резало слух“, т. е. укладывалось в пределы колебания произношения в кругу, говорящем на литературном языке.

К составу согласных поэты всегда относились значительно строже, чем к составу гласных.

Тем не менее к так называемому неслоговому „и“ (й), являющемуся, правда, ослабленным гласным звуком, отношение поэтов несколько иное, чем собственно к согласным. Совершенно так же как точные рифмы распространены так называемые „*усеченные*“, т. е. рифмовка двух слов, из которых одно имеет на конце „й“, а в другом его нет. Это неслоговое „и“ на конце слова слышится так слабо, что не нарушает впечатления созвучности слов.

Такие усеченные рифмы встречаются у всех поэтов: „уныло-милой“, „жестоко-высокой“, „воздушной-равнодушно“, „трогай-много“, „сани-без рыданий“, „губерний-черни“, „прохожий-тоже“, „державный-Ярославны“, „Божіей пригожее“.

Это усечение „й“ допускается только на последнем неударном слоге. Усечение на ударном слоге мужских рифм не допускается. Рифмы „в ночи́—опочий“, „в углу—поцелуй“

должны быть признаны неправильными, т. е. уклоняющимися от классических норм рифмовки.

Традиция освятила употребление усеченных рифм. Однако отношение поэтов к ним различно. Пушкин, в раннем возрасте обильно пользовавшийся ими, в позднейших произведениях прибегает к ним очень редко. Среди современных поэтов по наблюдениям Кошутича, их очень много у В. Брюсова, но они почти отсутствуют у Ф. Сологуба. Анализируя поправки, какие Грибоедов вносил в свое „Горе от Ума“, Кошутич видит в них определенное стремление избегать усеченных рифм.

Напр. стихи, читавшиеся в первоначальном виде:

> Не этот ли? грабительством богатый?
> Великолепные сорудил палаты...

переделывались:

> Не эти ли, грабительством богаты?
> Велеколепные соорудя палаты...

Кошутич приводит 8 подобных примеров уничтожения в окончательной редакции усеченных рифм, бывших в первоначальном чтении.

Таким образом усеченные рифмы строгим слухом поэта осуждались. Но литературная традиция была так сильна, что рифмы эти признавались столь же законными, как и совершенно точные.

Изредка допускалась вставка „и“ неслогового внутри рифмующего слова. По этому типу построены рифмы: „ущельи-шумели“ (ущ'ел'іи шум'ел'и), „испытаний-в сознаньи“, „очарований-свиданья“, „с виду — выйду“ и т. п.

Сравнительно часты в классической рифмовке следующие несовершенства в повторе согласных: долгий согласный риф-

мовался с кратким (особенно это часто по отношению к звуку „н“): „изменой- вселенной“, „стану-в диванну“, „званых-иностранных“, „смиренный-сцены“, „девица-спится“ (д‘ев’иць-спиць), „безтолковица-приостановится“, „царица-веселится“, „лучшим-жгучим“ (луч’им-жгуч’им). [1]).

Иногда твердый согласный рифмует с мягким, напр. „кустов—вновь“, „впрямь—вам“, „рад—писать“, „монастырь—мир“, „посмотреть—портрет“, „очень—пощёчин“ и т. п. От подобных рифм следует отличать рифмы „цветов—любовь“, так как в старом произношении слышилось „любоф“, с твердым согласным на конце. Возможно, что и некоторые вышеприведенные примеры фонетически расходятся с орфографией и дают точную рифмовку: „впрям“ (у Пушкина встречается начертание „вкривъ и впрямъ“), „писат“ (неопр. наклонение с твердым „т“) и т. п.

В этих пределах колебалась точность классической рифмовки. Рифмы, выходящие за намеченные пределы точности, являются для классической школы уже неправильными.

В середине XIX в. право гражданства получили так называемые „каламбурные“ рифмы, в которых рифмуется с простым словом сложное, в состав которого входит не полная энклитика. Слова неполной энклитики только теряют ударение, но качественно и количественно (по долготе произношения) остаются неизмененными. Ясно, что в такой рифме не соблюдено полное тождество состава гласных. Таковы рифмы „До Киева—не губи его“, „понамотана—бьёт она“, „демон—не совсем он“, „поблек он—окон“, „калиф мой—рифмой“, „в углу том—плутом“, „капитан—молчит он“, „цвели мы—палимы“, „головы—голы вы“, „скромно ты—в комнаты“,

[1]) От этих рифм следует отличить рифмы, где участвуют слова, в которых по правилам орфографии пишется двойная согласная, но слышится простой звук, напр. „талла внушала“, „эпиграмма—упрямо“ и т. п.

„дома я—знакомое“, „тоскуя—люблю я“, „проклятье—пересказать я“.

Некоторые из каламбурных рифм в отчетливой декламации могут звучать тождественно (рифмы с „я“, „мы“ и вообще энклитиками на открытые „а“ и „ы“), но некоторые (с энклитиками на закрытый слог) ни в каком произношении не могут звучать точно.

В настоящее время современные поэты сделали каламбурную рифму источником неожиданных звуковых сближений и она получила такое-же право в стихотворной речи, как и нормальная рифма.

Еще в XVIII веке наряду с точными рифмами намечалась тенденция употреблять особые формы созвучий, которые можно назвать собственно „неточными“ рифмами.

Особенность этих рифм—не полная тождественность состава согласных.

Особым и наименее резким случаем неточной рифмы является мужская рифма на открытый слог с несовпадением опорной согласной. Подобные рифмы следовало бы называть неполными, т. к. они сводят состав рифмы до одного ударного гласного. За весьма редкими исключениями подобные рифмы оканчивались на гласные со смягчением предшествующего согласного (орфографические „я“, „ю“, и „и“): „люблю—мою“, „любви—мои“, „семья—руля“ и т. п., т. е. факт смягчения предшествующей согласной, выражающийся в особой артикуляции приближения языка к нёбу, приравнивался самостоятельной фонеме.

Собственно неточные рифмы довольно трудно классифицировать, т. к. они являются уклонением от норм. Однако можно наметить следующие классы неточных рифм:

1) В одном слове есть в наличии согласный звук, отсутствующий в другом. Таковы рифмы, построенные по типу

усеченных: „героем—в бое“, „благодатном—приятна“, „Серафимы—непостижимых“, „наше—Тимашев“, „можешь—с рожи“ и т. д. Иногда усекался согласный после другого согласного: „честь—здесь“, „завес—звезд“, „посмеялась—малость“.

Иногда этот согласный находился внутри слова. Таковы рифмы—„цвет—невежд“, „холм—глухом“ „сонм—гром“, „хаос“—„разгоралось“ и т. п.

2) Другой случай неточных рифм—это чередование согласных. Обычно чередуется один согласный из комплекса двух или более сложных согласных напр. „неправосудной—неприступной“, „угодно-бесподобно“, „нежной—надеждой“, „железный—небесный“, „волшебный—задушевный“, „поочередно—плотно“, „на изнанку—рангу“, „быстрый—искры“, „чуждый—нужны“, „занавески—детский“, „непритворный—кровный“ и проч.

Иногда долгие согласные соответствуют комплексу из того же краткого+другой согласный: „дымный—чинный“, „темный—сонный“ и т. п. Иногда чередуются одинокие согласные—„год—рок“, „ёжатся—копошатся“, „пепел—светел“, „возвысил—унизил“, „будень—трутень“, „губит--будет“, „капать—плакать“, „будет—любит“, „поработай—заштопай“.

Эти неточные рифмы основаны главным образом на соответствии согласных одного рода артикуляции (звонкие и соответственные глухие, носовые и т. д.). В случае чередования далеких согласных созвучию помогает еще наличие соответственных согласных среди опорных звуков рифмы: „*ка*п*ать*—*п*ла*к*ать“, „непри*тв*о*р*ный—к*р*о*в*ный“.

Эти рифмы долгое время применялись в нестрогой рифмовке спорадически наряду с точными рифмами.

У современных поэтов неточная рифма имеет тенденцию к канонизации. Строится она приблизительно по тем же прин-

цилам. Но к старым неточным рифмам присоединяется ныне обширный класс рифм неравносложных.

Как уже упоминалось, слог, следующий непосредственно за ударяемым, звучит весьма слабо и неотчетливо. При быстром и резком произношении он становится иррациональным, т. е. теряет длительность и силу самостоятельного слога.

Это отразилось на современной рифмовке. Строятся эти рифмы обычно так: с длинным словом рифмует короткое (напр. со словом дактилического окончания—слово женского окончания), причем в коротком слове отсутствует гласный, который в длинном следует за ударением. Таковы рифмы А. Блока: „звездный—бездн", „оснéженный—безнадежный" или рифмы В. Маяковского: „именем—зимним", „классики—ласке", „любимых неисчерпанные очереди—былыми свадьбами ночь ряди", „версты улиц взмахом шагов мну—Гофману", „черпал—из черепа", „мякоти—лягте", „умный—надуманный", „к примерке—в Америке" и т. д.

Иногда отсечению или замене не слоговым „и" подвергается последняя открытая гласная слова—„синее—иней", „неведомо—следом" и т. д.

Не буду отмечать другие формы современных рифм, т. к. они создаются в наши дни и не вылились ни в какие определенные нормы. Создают их обычно поэты, принадлежащие к новаторским школам, и полагающие, что они главным образом ломают старые традиции. Их нововведения строятся на отрицательном признаке—контраста со старым. Тем-не менее даже в наши дни, даже в самых „левых" поэтических школах уже созидается своя традиция.

Все рассмотренные случаи формы рифмовки затрагивали только замыкающие звуки рифм, не касаясь вопроса об опорных звуках. На опорные звуки в XVIII и XIX век. внимание обращали весьма мало, по крайней мере в практике. Теоре-

тически признавалось, что совпадение опорных звуков повышает эстетическую ценность рифмы, но последовательно проводился принцип созвучия опорных звуков пожалуй только в резко-неточных рифмах.

По отношению к точным рифмам принято называть рифмы с совпадением опорных звуков *богатыми*, притом тем богаче, чем больше совпадает опорных звуков; рифмы же, в которых опорные звуки различны, называются *бедными*.

Так рифмы „белый—смелый" „год—народ"—бедные; рифмы же „белый—огрубелый", „народ—наоборот"—богатые. Как пример особо богатой рифмы можно привести рифму—„Петроград—ретроград".

Интерес к богатым рифмам особенно поднялся в эпоху символизма. В настоящее время еще трудно определить насколько богатые рифмы символистов и позднейших школ обязаны изменению в эстических требованиях поэта, и поскольку холодному кабинетному эксперименту. К сожалению в творчестве современных поэтов велика доза экспериментализма.

Возможно, что богатство рифмы связано не столько с эстетической переоценкой рифмы, сколько с тяготением к „инструментовке" стиха, к проведению звукового однообразия в структуре стиха и звуковых параллелизмов помимо созвучия рифмических окончаний. Стремление это, замечавшееся спорадически у старых поэтов, особенно обострилось у поэтов начала XX века. Во всяком случае преждевременно утверждать, что уже совершилась переоценка рифмы в том смысле, что опорным звукам уделяется больше внимания, чем замыкающим. Самые „левые" поэты настоящего времени продолжают культивировать рифму в замыкающих звуках, но они, несомненно, уделяют теперь согласным звукам значительно больше внимания, чем гласным. Рифмы же каламбурные и неравносложные почти

канонизованы в наши дни. Обычная рифма в настоящее время уже эстетически не удовлетворяет слух поэтов, которые предпочитают им ассонансы (т. е. совпадение одной ударной гласной), алиттерации (так обычно называют созвучия одних согласных) и тому подобные приемы созвучий.

Звуковое сближение двух рифмующих слов иногда вызывает частое повторение одних и тех же словесных сочетаний в стихах. Рифмы становятся привычны, даже назойливы. Такие рифмы именуются *банальными*. Таковы рифмы — „любовь — кровь — вновь“, „чувство — искусство“, „роза — мороза“, „розы — слезы“, „младость — радость“, „смерть — твердь“, „утро — перламутра“, „битва — молитва“, „волн — челн“, „дум — ум“ и т. п.

Повторяемость подобных рифм объясняется отчасти бедностью слов данного окончания в языке, затем смысловым параллелизмом рифмующих слов по сходству, по контрасту и т. п. Банальные рифмы предопределяют словесное сопоставление, а тем и ход мысли в художественном произведении. Банальные рифмы определенно избегаются. К рифме предъявляется требование, чтобы фонетическое созвучие осуществлялось словами, не представляющими собой навязчивого, привычного лексического повтора. Рифма должна быть неожиданна. Такие рифмы, отличающиеся с одной стороны обилием сходства звуков, а с другой стороны непривычной оригинальностью сближения рифмующих слов, именуются изысканными. Употребление изысканных рифм в свою очередь ограничивается естественным эстетическим чувством меры. Стихотворения, написанные одними изысканными рифмами, привлекающими исключительное внимание, и поэтому представляющие собой как бы разрешение сложной чисто лексикологической задачи (связать общим смыслом слова трудно сопоставляемые), в классической поэзии считались „низшим жанром“, поэтической забавой и в „высокой

поэзии“ осуждались. Так в свое время были осуждены критикой след. стихи Каролины Павловой:

Какая здесь свершилась драма!
Где было ваше первенство,
Когда моря принудил Гама
Дорогу дать ладье его?
Когда отдвинув мира грани,
Свой материк искал Колумб,
И, средь угроз и поруганий,
Стоял, глаза вперив на румб?
Да, вас судьба дарила щедро:
Досель не тщетный звук для вас
Баярд, и Сид, и Сааведра,
И Барбаросса и Дуглас.
Да, можете сказать вы гордо,
Что спросит путник не один
Дорогу в улицу Стратфорда,
Где жил перчаточника сын...

На игре „изысканными“ рифмами было построено весьма распространенное в свое время версификационное занятие: составление стихов на заданные рифмы. Стихотворения подобного рода именовались „буримэ“ (bouts-rimés) и в свое время наряду с акростихами, анаграммами и т. п. занимали видное место среди „легкой поэзии“ („poésie fugitive“). Эти версификационные упражнения, получив особенное распространение во Франции к концу XVIII века, в XIX веке потеряли свой поэтический престиж. Изредка они писались и позже; появляются иногда и в наши дни. Вот пример буримэ, написанного Богдановичем („против красоты“)

Тщетно свет везде возносит,
Тщетно славит красоту:
В ней мы видим лишь мечту;
Смерть иль старость оную скосит

Время прелести её
Обратит в небытие.

Рифмы заимствованы поэтом из принадлежащей ему же „оды в честь красоты“

Краса нас счастия на самый верх возносит.
И сами боги чтят в созданьи красоту.
О, жизнь! когда ты сон, продли сию мечту,
Продлись, о, сладкий сон! пока нас смерть не скосит,
И насладиться дай приятностьми её
Пока не обратит их смерть в небытие.

Как пример буримэ на трудные рифмы, можно привести шутку Мея:

Молодая суеверка ли
Выйдет ночью на крыльцо,
Чтоб увидеть в чистом зеркале
Молодой луны лицо [1]).

Внимание, которое уделялось поэтами лексическому составу рифм, заставляет нас рассматривать рифму не только с точки зрения ее звукового состава, но также с точки зрения морфологического состава и синтаксической функции сопоставляемых в рифме слов.

С точки зрения сравнительной морфологической структуры пар рифмующих слов, созвучие их может быть осуществлено при помощи повтора одинаковых морфем, при чем весь состав рифмы целиком входит в такую повторенную морфему. Такие рифмы следует именовать морфологически аналогичными. Таковы рифмы — „терпенье—смиренье“, „волнами—словами“, „прибудет—забудет“.

---

[1]) Канонизованной формой „буримэ“ является „секстина“ т. е. стихотворение, состоящее из шестистиший, при чем все шестистишия пишутся на одни и те же рифмующие слова, но в различном порядке.

Если повторенными морфемами являются флексии, то рифмы именуются „флексивными". Частный случай „флексивных" рифм—римфы глагольные, где созвучие осуществлено флексией спрягаемых частей речи. Примеры флексивной римфы: глагольные — „принимает—побеждает", „творит—говорит", „была—пришла", „сидели—терпели", прочие формы — „слепой—немой", „рукою—головою", „сильнée—прямée", „крутая—большая" и т. под.

Ко глагольным флексивным рифмам следует отнести и рифмы, ударяемые на последний слог основы, оканчивающейся на гласный, хотя бы этот гласный звук, с точки зрения научной морфологии и не принадлежал флексии. Окончания „аю" „ею" и т. п. в нашем сознании воспринимаются как целостные флексии первого лица настоящего времени, настолько характерны они для данной формы. Так рифмы „знаю—провожаю", „пел—глядел" — рифмы флексивные, хотя ударяемый гласный принадлежит основе, а не флексии.

Что касается рифм флексивных склоняемых частей речи, то значительную группу среди них занимают формы с ударяемым окончанием „ой". Окончание это имеет различные функции: встречается оно в именительном падеже мужского рода прилагательных, в родительном, дательном, творительном и предложном падежах прилагательных женского рода и в творительном падеже существительных женского рода. Обилие слов, оканчивающихся на это окончание, делает рифмовку на „ой" чрезвычайно легкой, а потому рифмы на „ой" оцениваются поэтами на ряду с флексивными, хотя бы рифмовали различные формы слова. Об этом говорит Пушкин, характеризуя слабые стихи:

Конечно, беден гений мой:
За рифмой часто холостой
На зло законам сочетанья
Бегут трехстопные толпой
На *аю*, *ает* и на *ой*.

Таким образом в ряду флексивных рифм следует считать и рифмы такого рода:

> И в тот же час лихой
> Бездонну рытвину увидев под горой..
>
> Горы в дымке ночной
> Восстают предо мной
> Необъятной стеной...

Если рифма осуществляется при помощи аналогично повторенного суффикса, то мы имеем рифму суффиксиальную, напр. „терпенье—смиренье“, „терпеливо—шумливо“, „широкий—высокий“, „ловитва—молитва“ и пр.

При оценке суффиксиальных рифм следует считаться не столько с морфологическим членением, установленным исторической этимологией, сколько с живым языковым сознанием. Элемент смыслового повтора заметен, понятно, только в том случае, если суффикс жив в языке, т. е. является и ныне средством для новых словообразований или образование слова при помощи этого суффикса ясно осознается при сопоставлении с другими словами того же корня.

Наконец, если рифма осуществляется путем повтора корня, то мы имеем аналогично или тождественно-корневую рифму. Таковы—„приход—уход“, „видеть—ненавидеть“, „важный—отважный“ и т. под.

Морфологически аналогичным рифмам противостоят морфологически контрастные рифмы, где повтора морфем нет.

Морфологический контраст может быть полным, т. е. состав рифмы в том и другом слове осуществлен при помощи совершенно разнородных морфологических частей. Такие рифмы являются полноконтрастными. Таково, напр., рифмование двух разных корней: „знак—враг“, „молот—холод“, „берег—Терек“ и т. под. Может рифмовать корень с суф-

фиксом—„гений—вдохновений“, „нива—бурливо“ и т. п. Могут рифмовать корень с флексией—„бой—голубой“, „змей—сильней“, „ил“—говорил“. Иногда контрастные рифмы осуществляются созвучием разнородных флексий: „жалею—с нею“, „называя—другая“, „имея—сильнее“ и т. п.

Возможны случаи рифмовки флексии с суффиксом и др.

Но не всегда в контрастных рифмах наблюдается полное несовпадение морфологического состава. Возможны рифмы, осуществленные отчасти путем морфологического повтора, но так, что повторенная морфема не обнимает собой всего состава рифмы. Рифмы морфологически разлагаются так b+a созвучно c+a. Ударяемый гласный (или в мужских рифмах на открытый слог опорный согласный) принадлежит различным морфологическим частям, звуки же замыкающие в некоторой части морфологически повторяются. Рифмы эти назовем неполноконтрастными. Так, может быть повторена неударная флексия — „белых—смелых“, „ходит—водит“, или неударный суффикс — „направленный — раздавленный“, „барский — царский“, „мальчик — пальчик“ и пр., или даже весь корень, если ударение падает на префикс — „повесть—совесть“.

Морфологическая оригинальность не полноконтрастных рифм должна расцениваться в зависимости от сравнительного количества звуков морфологически разных и морфологически повторенных в составе рифмы.

Морфологический анализ рифмы дает представление о большей или меньшей оригинальности сопоставления рифмующих слов. Правда, морфологически „ценные“ (контрастные) рифмы могут быть весьма банальными; но это уже зависит от того, как часто подобные сочетания слов уже употреблялись в поэзии. Самая неожиданная и оригинальная рифма, по мере того, как поэты к ней возвращаются, начинает становиться „затасканной“ и следовательно банальной.

Кроме сопоставления морфологического, интересно еще сопоставить рифмующие слова с точки зрения их синтаксической роли в предложении. Каждый член предложения, каждая синтаксическая форма имеет свой характер выразительности, и свой отпечаток произношения. Рифмы могут отражать не только фонетическое созвучие, но и осуществляться при помощи синтаксических аналогий. Так в стихах

> Когда волнуется желтеющая нива,
> И свежий лес шумит при звуке ветерка,
> И прячется в саду малиновая слива,
> Под тенью сладостной зеленого листка...

рифма осуществляется при помощи синтаксических аналогий. Наоборот, в стихах

> Над бредом предзакатных марев,
> Под трауром вечерних туч,
> По их краям огнем ударив,
> Возносится последний луч.
> И глуби черные покинув
> В лазурный день из темноты
> Взлетает яркий рой павлинов
> Раскрыв стоцветные хвосты...

рифма осуществлена на фоне синтаксических контрастов.

Синтаксический анализ рифмы полезнее производить в связи с изучением интонационно-синтаксической структуры рифмующих стихов. Вопрос о синтаксическом сходстве или несходстве рифмующих слов лежит в связи с общим заданием при оформлении в стихотворной форме сказового словесного матерьяла, и может различно разрешаться в лирических и в эпических произведениях.

Общие начала строфического построения.

Рифмы создают путем созвучия связь между изолированными стихами. Связь эта отнюдь не выражается в простом параллелизме рифмующих стихов. Так в стихах

Золотистою долиной
Ты уходишь нем и дик.
Тает в небе журавлиный
Удаляющийся крик..

мы не ощущаем никакой особенной близости между рифмующими стихами. Задача рифмы—не создавание элементарного параллелизма между изолированными стихами, а спайка стихов в одно целое, в рифмически законченную единицу, в так называемую строфу.

Назовем совокупность стихов, рифмующих между собой *рифмической цепью*. Совокупность двух ближайших, рифмующих между собой стихов назовем рифмическим *звеном*. Обычны короткие цепи—в два стиха, или что тоже—в одно звено. Напр.:

Фарман, иль Райт, иль кто б ты ни был!
Спеши! настал последний час!
Корабль исканий в гавань прибыл,
Просторы неба манят нас!

В этом четверостишии две рифмические цепи в одно звено каждая—„ни́ был—прибыл“, „час—нас“.

Но возможны и более длинные рифмические цепи—в два звена и более, напр.:

Предтеча резвая прилива—
Покроет влага гладь песков,
Неудержима и бурлива,
Зерцалом светлых облаков—

И медлит миг—и вспять, пуглива,
Отхлынет, с громом злой гряды
Звенящих струй мешая речи...
Гряда идет, а ей чрез плечи
Нетерпеливы и седы,
Растут вспененные ряды.

Здесь 4 рифмические цепи, из них 2—в одно звено („песков—облаков“ и „речи—плечи“) и 2 в два звена („прилива—бурлива—пуглива“ и „гряды—седы—ряды“). Следующий пример слагается из двух цепей—в одно и в три звена:

К богине внемлющей во храм
Итти мы с жертвою готовы;
Пылает дух как фимиам,
Проходит замысел суровый—
И головой к ее ногам
Не стыдно преклониться нам.

Рифмические цепи, переплетаясь между собой, образуют некоторые неразрывные единства ряда стихов, так связанных между собою рифмовкой, что их невозможно делить на части, не разрывая рифмических цепей. Такую неделимую совокупность стихов назовем рифмическим периодом.

В построении рифмических периодов классическое русское стихосложение руководствовалось некоторыми правилами, хотя и не обязательными, но принятыми в большинстве случаев.

Основные правила—это правила *чередования*, или „*альтернанса*“. Правила эти таковы: 1) В пределах одного звена рифмической цепи могут заключаться стихи, принадлежащие только одной другой рифмической цепи. 2) Два смежных стиха одного рода окончания обязательно должны рифмовать между собой.

Поясним эти правила примерами. Для изображения рифмовки обычно прибегают к такому обозначению: стихи на

одну рифму обозначаются одной буквой латинского алфавита, и эти буквы выписываются в порядке чередования стихов.

Так рифмовка стихов

Серебристою грядою
Быстро мчатся облака;
Над лазурной пеленою
Им дорога широка

обозначится *abab*. Буквой „a“ в данном случае обозначаются стихи с составом рифмы „о́ю“, буквой „b“ с составом рифмы „ка́“.

Первое правило говорит, что две одинаковые буквы не могут быть разделены несколькими разнородными буквами.

Возможна рифмовка abba, напр.

Светла, как образ Серафима
Меж падших там была одна
Далекой Греции жена—
Живой кумир всего Солима.

Возможна рифмовка abbba, напр.

Так думая каждый; и Бешту
Теперь их мысли понимает,
На русских злобно он взирает.
Иль облаками одевает
Вершин кудрявых высоту.

Но невозможна рифмовка (*b*) *a b c a* (*c*).

Изредка это правило нарушалось. Так в следующем примере оно не соблюдено:

Кто ты? Кто ты?
Скован дремой,
Пробудись!
от дремоты
незнакомой
исцелись.

Рифмовка здесь a b c a b c. Все три цепи—по одному звену. Каждое звено обнимает стихи двух других цепей: между двумя „a“ есть и „b“ и „c“, между „b“—„c“ и „a“, между „c“—„a“ и „b“.

Также необычна несколько более прихотливая рифмовка стихов.

А под маской было звездно,
Улыбалась чья-то повесть,
Короталась тихо ночь,
И задумчивая совесть,
Тихо плавая над бездной,
Уводила время прочь.

Рифмовка здесь a b c b a c. Цепи „a“ и „c“ обнимают стихи двух остальных цепей. Как классический пример стихотворения, где правило не соблюдено, можно привести стихи и Лермонтова:

На севере диком стоит одиноко
  На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
  Одета как ризой она.
И снится ей всё, что в пустыне далекой,
  Где раннего солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
  Прекрасная пальма растет.

Рифмовка их a b c b a d c d. Звено „c“ содержит в себе стихи трех других цепей—„b“, „a“ и „d“.

Подобные случаи рифмовки весьма редки. Обычно такого расположения рифм избегают.

Второе правило говорит о чередовании рифм разных окончаний. Обычно классические стихотворения писались на два рода окончаний—главным образом на мужские и жен-

ские. Соседство двух нерифмующих стихов мужских или женских не допускалось. Стихи нерифмующие должны были быть обязательно разного рода окончания.

Правило это господствовавшее в большинстве рифмованных произведений, иногда применялось и к стихам белым, где этим вызывалась непрерывная смена стихов мужских и женских:

О, перестань! ты не поймешь меня:
Ты - женщина. Корона Мономаха
Тебе лишь злато и алмаз; престол
Ком золота и камней; а порфира...
Что говорить? ты не поймешь меня.
Ведь подвиги, и славы, и бессмертье
Всё для тебя невнятные слова.

Правило это довольно часто нарушалось. В белых стихах соблюдалось оно очень редко. В рифмованных стихах иногда его нарушали тем, что всё произведение писалось на стихи одного окончания, и следовательно правило это само собой отпадало. Так „Мцыри“ написаны с одними мужскими рифмами:

Не много лет тому назад
Там, где сливаяся шумят
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь. Из-за горы
И нынче видит пешеход
Столбы обрушенных ворот
И башни и церковный свод;
Но не курится уж над ним
Курильниц благовонный дым...

Рассмотрим теперь, принимая во внимание правила рифмовки, различные формы рифмических периодов.

Самым коротким рифмическим периодом является двустишие;

Детка, хочешь видеть Рай?
Все забудь и засыпай.

На одну рифму могут быть и более длинные рифмические периоды, напр. трехстишие:

Кто молился алым зорям,
Для того за синим морем
Сгинут беды с лютым горем...

И даже четверостишия.

Все это смутной чередой
Вдруг пробежало предо мной.
А мой отец? он как живой
В своей одежде боевой...

На две рифмы самое меньшее можно связать 4 стиха, т. к. каждая рифмическая цепь заключает в себе не менее двух стихов. Четверостишия—типичная форма рифмовки. По форме сочетания рифм четверостишия различаются:

1) С рифмовкой *a b a b* рифмы *перекрестные*. Прим.:

Скажи, альбом, в простых словах
Твоей владетельнице милой,
Что царствует она в сердцах
И всех влечет волшебной силой;
Что слишком счастлив был бы я,
Хоть мне давно она знакома,
Когда бы вспомнила меня
Она без помощи альбома.

2) С рифмовкой *a b b a* рифмы *охватные*. Прим.:

Счастлив стократ, кто от пелен
Возлюблен Музами благими,
Богат дарами их драгими
Ярмом страстей не угнетен.

3) Четверостишие, распадающееся на два двустишия, *a a b b* рифмы *смежные*. Прим.:

С солнцем склоняясь за темную землю,
Взором весь пройденный путь я объемлю:
Вижу, бесследно пустынная мгла
День погасила и ночь привела.

4) Довольно распространены в русской литературе (особенно в середине XIX в.) четверостишия с нерифмующими („холостыми“) нечетными стихами *a b c b*. Второе правило альтернанса при этом вообще соблюдалось и следовательно стихи „a“ и „c“ были одного рода окончания, отличного от стихов „*b*“. Прим:

Воротилась весна, воротилась!
Под окном я встречаю весну...
Просыпаются силы земные,
А усталого клонит ко сну.

Иногда второе правило альтернанса не соблюдалось:

Солнечный свет, как сквозь сито просеен,
Сыплется мелко сквозь частые ветки
И на тропинку мне падают с неба
Светлые сетки и тёмные сетки...

Волна в разлуке с морем
Не ведает покою,
Ключём ли бьет кипучим
Иль катится рекою...

Путем удвоения какого-нибудь стиха четверостишия, мы получаем пятистишие из двух рифмических цепей, из которых одно—в 2 звена. Напр.

Мне сладко вам служить; за вас
Я смело миру брошу вызов,
Ведь вы маркиз де Карабас,

Потомок самых древних рас,
Средь всех отличенный маркизов...

Куда ни обращаю взор,
Кругом синеет мрачный бор,
И день права свои утратил.
В глухой дали стучит топор,
Вблизи стучит вертлявый дятел.

Росу с могучих плеч стряхнёт
И вдруг одним прыжком махнёт
Через утес; и вот он мчится
Тернов колючих не боится
И хмель коварный грудью рвёт.

Возможны и симметричные пятистишия типа a b a b a, напр.:

Честным я прожил певцом,
Жил я для слова родного.
Гроб мой украсьте венком:
Трудным для дела благого
В жизни прошел я путём.

Таким же образом на двух рифмах можно построить шестистишие, напр.:

И ложится волна на промокший песок,
А когда ударяет о камень прибрежный,
Разметается всплеском; и всплеск тот мятежный
Затрепещет на солнце, и горд и высок,
Затрепещет, закружится пеною снежной
И, случится, сквозь пену сверкнёт огонёк...

На трех рифмах можно построить рифмический период самое меньшее в 7 стихов. Для того, чтобы ввести в период на 2 рифмы (минимум 4 стиха) еще цепь (минимум 2 стиха), нужно удлинить одну из первых двух цепей на одно звено, необходимое для сцепления с новой цепью (в силу первого

правила альтернанса). Таким образом получим минимальное число стихов в периоде на 3 рифмы—7 стихов. Прим.:

Краснеют сизые вершины,
Лучом зари освещены;
Давно расселины темны;
Катясь чрез узкие долины
Туманы сизые легли
И только топот лошадиный
Звуча, теряется вдали.

Стихи эти срифмованы по схеме *a b b a c a c*.

Чтобы ввести еще одну цепь—необходимо продлить какую-нибудь из цепей семистишия на один стих, который вместе с двумя вновь присоединяемыми 2-мя стихами увеличит период на 3 стиха. Таким образом на 4 рифмы наиболее короткий рифмический период возможен из 10 стихов.

Прим. (рифмовка *a b a b c b c d c d*):

И в час урочный молчаливо
Из-под камней ползет змея.
Играет, пенится лениво.
И серебрится чешуя
Над перегибистой спиною.
Так сталь кольчуги иль копья,
Когда забыты после боя
Они на поле роковом,
В кустах найденная луною
Блистает в сумраке ночном.

Можно заметить зависимость между минимальным числом стихов рифмического периода и числом рифм. Каждая новая рифма удлиняет период на 3 стиха. Следовательно, обозначая через N—минимальное число стихов периода, через R—число рифм в периоде, получаем

$$N = 3\ (R - 1) + 1$$

Эта общая формула дает нам принцип построения неопределенно-длинных рифмических периодов. Такие периоды именуются терцинами. Строятся они так: *aba bcb cdc ded e*. Каждые три стиха находятся в определенном отношении к двум следующим, а именно: средний стих каждой терцины рифмует с крайними стихами следующей за ней. Т. к. общее число стихов не может быть кратным трех, но всегда превышает это число на единицу, это неопределенно-длящаяся цепь терцин всегда замыкается одним стихом вне терцин, рифмующим со средним стихом последней терцины. Терцина— классическая итальянская строфическая форма.

Она является единственно возможным симметрическим разрешением задачи бесконечного развития одного рифмического периода на наименьшем числе стихов. Все рифмические цепи терцин, кроме первой и последней, содержат по 3 стиха. Крайние цепи имеют только два стиха. Пример терцин:

Как стужею согбенные ночною,
Цветы в полях при теплом свете дня
На стебле вновь вздымаются главою,

Так я восстал, полн бодрости огня;
И страха чужд, весь духом обновленный,
Учителю ответил не косня:

„О слава ей, в добротах несравненной,
„И честь тебе, спешившему творить
„По воле их святой и неизменной!

„Ты мысль мою вполне умел склонить;
„И убежден премудрыми словами.
„Начатое хочу я довершить.

„Будь власть твоя единая над нами,
„Будь пестуном, владыкой и вождем".
Так я сказал, и за его стопами

Пошел во тьме неведомым путем.

Рифмические периоды не представляют собой вообще законченной рифмической формы. Обычно они сочетаются в некоторые единства, именуемые *строфами*. Термин „строфа"—довольно зыбок, и я намечу лишь некоторые рифмические формы, к которым термин этот применяется, хотя этими формами не исчерпывается вся область его применения.

Некоторые произведения пишутся так, что порядок рифмовки циклически повторяется. Поэму можно разбить на части, аналогично рифмованные. Такой цикл рифмических периодов, повторяющийся на протяжении поэмы, именуется строфой.

Наиболее распространенными циклическими строфами являются след. формы:

1) Двустишия (особенно распространенные в классической трагедии XVIII века и в поэмах), написанные *александрийским* стихом (т. е. шестистопным ямбом мужского и женского окончания с силлабической цезурой после 6-го слога). Напр.:

> На скалы, на холмы глядеть без нагляденья,
> Под каждым деревом искать успокоенья,
> Питать бездействием задумчивость свою,
> Подслушивать в горах журчащую струю
> Иль звонкое о брег плесканье океана,
> Под зыбкой пеленой вечернего тумана,
> Взирать на облака, разбросанны кругом,
> В узорах и в цветах и в блеске золотом;—
> Вот жизнь моя в стране, где кипарисны сени,
> Средь лавров возрастя, приманивают к лени.
> Где хижины Татар венчает виноград,
> Где роща каждая есть благовонный сад.

В лирике распространены четверостишия всех видов.

Примеры приведены выше.

Распространенной формой является шестистишие с рифмовкой aab ccb, напр.:

Над опаловым востоком
В легионе светлооком
Блещет вестница Зари.
Ранних пастырей отряда
Утра близкого лампада,
Благовестная, гори!

Как четверостишия, так и шестистишия пишутся на все размеры.

Короткие строфы в лирике, обладающие тем свойством, что каждая строфа представляет собой обязательно законченный синтаксический период, именуются *стансами*. Термин этот не строг и применяется к весьма различным строфическим формам.

При построении стансов пользуются иногда не только симметрической рифмовкой, но также и соответственной симметрической же расстановкой стихов неравной длины, напр.:

Когда гляжу, как чисто и зеркально
Твое чело,
Как ясен взор, — мне грустно и печально,
Мне тяжело.
Ты знаешь ли, как глубоко и свято
Тебя люблю?
Ты знаешь ли, что отдал без возврата
Я жизнь свою?..

О когда бы я назвал своею
Хоть тень твою!
Но и тени твоей я не смею
Сказать люблю...

Я дорогой невинной и смелою
Прохожу, ничего не тая.
Что хочу, то могу, то и делаю, —
Вот свобода моя.

Подчинитесь хотенью упорному,
Наберитесь ликующих сил,
Чтоб зовущий к пристанищу черному
Вас косой не скосил.

Из других циклических строфических форм отмечу десятистишную строфу классических од, заимствованную от французской лирики (из од Ж. Б. Руссо). Рифмовка ее такова: *ababccdeed* (перекрестное четверостишие+обычное шестистишие). Оды писались почти исключительно четырехстопным ямбом. Пример:

Так с юга вихрь поднявшись бурный
Погибель наносил странам;
Застлавши прахом свод лазурный,
Размчал он жатвы по полям;
Коснулся зданий—зданья пали;
Ударил в лес—древа трещали,
И ниц полег дремучий лес:
Всё буйным он громил стремленьем;
Но вдруг, с сильнейшим разъяреньем,
В столп взвился к небу—и исчез.

Некоторым распространением в поэмах повествовательного характера пользовалась так называемая „Онегинская“ строфа, которую Пушкин замыслил для задуманной, но неосуществленной поэмы „Таврида“ и применил в „Евгении Онегине“ и других, более мелких произведениях. Строфа эта в 14 стихов слагается из 3-х четверостиший всех трех форм рифмовки и заключительного двустишия. Рифмовка строфы такова (большие буквы означают стихи женского окончания): *AbAbCCddEffEgg*.

Пример:

Пускай слыву я старовером,
Мне все равно, я даже рад;
Пишу Онегина размером.
Пою, друзья, на старый лад.

Прошу послушать эту сказку!
Её нежданную развязку
Одобрите, быть может, вы
Склоненьем легким головы.
Обычай древний соблюдая,
Мы благодетельным вином
Стихи негладкие запьём,
И побегут они, хромая,
За мирною своей семьёй
К реке забвенья на покой.

Лермонтовым применялась особая форма строфы из 11 стихов, с рифмовкой ababaccddee. Писалась она пятистопным безцензурным ямбом мужского и женского окончания. Пример.

Москва, Москва!.. люблю тебя как сын,
Как русский,—сильно, пламенно и нежно!
Люблю священный блеск твоих седин
И этот Кремль зубчатый, безмятежный..
Напрасно думал чуждый властелин
С тобой, столетним русским великаном,
Помериться главою—и обманом
Тебя низвергнуть. Тщетно поражал
Тебя пришлец: ты вздрогнул—он упал!
Вселенная замолкла... Величавый,
Один он жив, наследник нашей славы.

Лермонтовская строфа является укороченной на один стих классической октавой (итальянская ottava rima) с прибавлением к ней четверостишия смежной рифмовки. Форма октавы такова: *abababcc*.

Пример:

Меж виноградных лоз, нагорный ключ,
От мирного аула недалёко,
Бежал по камням, светел и гремуч.
Небес восточных голубое око

Гляделось в нём; и плавал жаркий луч.
В его волне студёной и глубокой;
И мелкий дождь серебряных цветов
В него с прибрежных сыпался дерёв.

Кроме таких циклических строф известны еще канонизованные формы строфического построения отдельных лирических произведений. Если размер, обычно ограниченный, и форма рифмовки определены заранее установленными правилами, то построение данного произведения именуется также строфой. (poéme á forme fixe). Из всех канонических строф наиболее известен сонет—строфа в 14 стихов, из которых первые 8, разбиваемые на 2 четверостишия, построены на двух рифмах, а остальные 6 произвольно—на 2-х или на 3-х рифмах. Сонетная форма подвергалась различным изменениям и варьяциям, а поэтому трудно указать конкретные обобщающие черты сонета. Можно наметить лишь основные типичные формы. Сонетная форма требует соответственного синтаксического и тематического развития. Правила эти менялись в зависимости от литературной традиции, а потому я не буду приводить их. Сонеты в русской литературе пишутся обычно пятистопным ямбом. Допускался шестистопный ямб, другие же размеры значительно реже. Пример сонета:

В Испании Амур не чужестранец,
Он там не гость, но родственник и свой,
Под кастаньет с веселой красотой
Поет романс и пляшет как испанец.

Его огнем в щеках блестит румянец,
Пылает грудь, сверкает взор живой,
Горит уста испанки молодой,
И веет мирт, и дышет померанец.

Но он и к нам, всесильный, не суров,
И к северу мы зрим его вниманье:
Не он ли дал очам твоим блистанье

Устам коралл, жемчужный ряд зубов,
И в кудри свил сей мягкий шелк власов
И всю тебя одел в очарованье!.

Я не буду останавливаться на других строфических формах, т. к. в русской традиции они заимствовались по большей части из чужеязычных литератур (из Франции, из восточной поэзии и пр.), и следовательно иллюстрировать их русскими примерами не всегда уместно, т.к. заимствуя лишь некоторые отдельные моменты строфического построения, русские поэты под-час искажали форму взятую в целом.

Оставляю также в стороне русские подражания античным логаэдическим строфам (Сапфической, Алкеевой и пр.). Формы эти являются в русском языке полным искажением соответствующих оригинальных размеров и могут иметь значение лишь постольку, поскольку неожиданно, и вне всякого отношения к античному оригиналу, эта имитация получала самостоятельную эстетически ценную законченную форму в русской стихотворной речи.

Ритмико-рифмические приемы строфического построения являются средством представить восприятию стихи не изолированные, а связанные в целостные строфические периоды.

Строфическое построение играет большую роль в композиционной организации живого речевого матерьяла.

Речевые такты, обычно совпадающие с метрическими единицами—стихами—объединяются в целостные периоды—синтаксические единства. Синтаксическая замкнутость таких периодов оттеняется в произношении соответствующей интонацией, оформляющей как отдельные части синтаксического периода, так и весь период в целом. Синтаксическая интонация, проведенная в том или ином отношении к строфическим членам, составляет основу *мелодики* стихотворной речи. Там, где эта интонация подчеркивается еще эмоциональной

окраской, вопросительной или восклицательной формой произношения, эмфазом,—там мелодическая основа стихотворения становится еще более явственной, т. к. при наличии эмоциональной окраски варьяции основного тона произношения чувствуются значительно больше, чем при нормальной „говорной" речи, т. к. строятся на больших музыкальных интервалах, и в большей степени дают впечатление „напевности" речи.

Но чтобы интонационно-синтаксическая структура стихотворной речи приобрела художественное оформление, т. е. чтобы в восприятии „мелодика" улавливалась, как эстетически ценный момент стихотворения, необходимо, чтобы между строфическим построением и синтаксическим развитием стихотворной речи существовала бы постоянная зависимость.

Так как зависимость эта не диктовалась никакими внешними указаниями, зафиксированными в классических „версификациях", то можно сказать, что каждым поэтом она разрабатывалась по своему, и в бо́льшей степени отражает индивидуальность поэта, чем, напр., выбор метра, рифмы и т. п. Подробное исследование строфико-синтаксических форм—одна из очередных задач исторической науки о русском стихе. Здесь я ограничусь лишь указанием на два различных типа взаимоотношения строфы и синтаксиса, являющихся выражением крайних—диаметрально противоположных—форм.

Наиболее элементарной формой, свойственной коротким стихотворным произведениям, т. е. главным образом лирике, притом лирике песенного типа,- является точное совпадение строфических границ с синтаксическими.

Произведения этого типа пишутся обычно однообразными, короткими строфами, напр. четверостишиями перекрестной рифмовки. Каждая строфа представляет собой -законченный синтаксически период бо́льшей или меньшей самостоятельности. Таково напр. след. стихотворение:

Звено.

Былых страстей, былых желаний
Пересмотрел я старину;
Всю цепь моих воспоминаний
Я подобрал звено к звену.

Какою яркою печатью
Сверкает каждое звено!
Но чувства тихой благодатью
Меня проникло лишь одно.

Ах, то звено поры прекрасной
Поры надежд и чистоты,
Поры задумчивости ясной
И целомудренной мечты!

И я из цепи разноцветной
Исторгнул милое звено,
Чтоб в грустный час, как луч заветный,
Оно светило мне одно.

Каждое четверостишие заключает в себе законченный синтаксический период. В свою очередь—каждое четверостишие распадается на два менее самостоятельных периода по два стиха.

Это внутреннее синтаксическое членение в стансах типично для лирических произведений. Подобно тому как четверостишия распадаются обычно на два двустишия, разделяемые более слабыми паузами, шестистишия обычно по синтаксическому строению делятся симметрически на два трехстишия aab | ccb. См. примеры на стр. 102, 120 и 129,

Такое построение, часто называемое „стансовым“, допускает как дробление строфы на более мелкие части, так и объединение строф попарно в более длинные синтаксически замкнутые периоды. Так напр. 2 четверостишия синтаксически объединяются в восьмистишие. Такое объединение мы видим в след. стихотворении:

Два часа.

Есть час блаженства для поэта,
Когда мгновенною мечтой
Душа внезапно в нём согрета
Как будто огненной струёй:
Сверкают слезы вдохновенья,
Чудесной силы грудь полна,
И льются стройно песнопенья
Как сладкозвучная волна.

Но есть поэту час страданья
Когда восстанет в тьме ночной
Вся роскошь дивная созданья
Перед задумчивой душой;
Когда в груди его сберётся
Мир целый образов и снов,
И новый мир сей к жизни рвётся
Стремится к звукам, просит слов.

Но звуков нет в устах поэта,
Молчит окованный язык,
И луч божественного света
В его виденья не проник.
Вотще он стонет, исступленный:
Ему не внемлет Феб скупой,
И гибнет мир новорожденный
В груди бесцельной и немой.

В случае такого объединения простейших рифмических периодов в сложные, синтаксической интонацией объединенные целые,—понятие „строфы“ уже не строится на элементарных признаках рифмовки, но включает в себя и признак синтаксический. Здесь два четверостишия *звучат* как одно целое восьмистишие, и это восьмистишие и является циклической строфой произведения. Вообще—в тех случаях, где строфа может распадаться на аналогичные рифмические периоды, только синтаксически-интонационное построение дает

нам основание для окончательного суждения о строении строфы, как о законченном замышленном поэтом периоде объединения стихов. Только по этому признаку можно отличить двустишия aa+bb+cc+dd и т. д. от четверостиший смежной рифмовки aabb+ccdd и т. д., или от восьмистиший строя aabbccdd и т. д. Последними написана напр. „Бородинская годовщина“ Жуковского, распадающаяся на законченные периоды по 8 строк. В то же время тем же стихом (4-х ст. хореем) и с той же рифмовкой писались сказки, где строфическим периодом является только двустишие.

Синтаксический признак строфического деления понятно должен учитываться только тогда, когда он последовательно членит произведение на однородные периоды с аналогичной рифмовкой. Признак этот сам по себе не создает строфы, он лишь спаивает в строфы аналогичные рифмические периоды, определяя границы строфического развития (см. примечания, стр. 152).

Совершенно другого типа взаимоотношение строфы и синтаксиса в поэмах повествовательного характера, написанной вольной рифмовкой. В таких поэмах-повестях рифмические периоды не являются элементами строфического построения. Рифмического цикла—строф—в них нет. Рифмы служат для связывания между собой простых синтаксических периодов в более или менее длинный повествовательный период. Концы таких повествовательных периодов обычно подчеркиваются тем, что конец рифмического периода совпадает с концом синтаксическим. В середине же периода рифмы спаивают смежные синтаксические члены, которые в свою очередь объединяют собой смежные рифмические периоды. Получается неразрывная цепь, постоянное „нагнетание“, увлечение внимания слушателя. Такое связывание не дает возможности остановиться в середине длинного повествовательного периода.

Остановка повлечет за собой или разрушение целостности рифмовки, или же разрушение элементарного смысла. Напр:

(I) Был светел полдень золотой
Между листов густого сада
Струилась тихая прохлада;
Фонтан, серебряной горой
(II) На солнце ввысь взвивая алмазы,
Под портиком, между колонн,
С цветами мраморные вазы
Благоухали; упоен
(III) Дыханьем розы и лилеи
Был воздух утренний; вдали
Высоких тополей аллеи
К статуям греческим вели.
(IV) Как нереида молодая,
Перед фонтаном, на скамье
Сидела пышная Аглая
С златою лютнею в руке.

С точки зрения рифмовки здесь просто 4 четверостишия. Но из них только одно—последнее—синтаксически выделяется. Фразы же расположены так, что переходят из одного четверостишия в другое. Наш голос в чтении этих стихов не может сделать заключительной каденции в конце этих четверостиший, т. к. этим он разрушит логическую связь слов. Таким образом целостность этих четверостиший *не слышна*. Строф здесь нет. Рифмовка использована для того, чтобы создать цепную зависимость между отдельными фразами стихотворной речи.

Не совпадение границ строфических с границами синтаксическими по аналогии с явлением несовпадения конца предложения с концом стиха иногда называется *строфическим enjambement*. Функции простого enjambement и строфического приблизительно одинаковы. Обычно стихи, обильные строфическим enjambement, изобилуют и простым. Оба вида enjam-

bement служат цели сближения речевых моментов в большей степени, чем это достигается простым смежным сопоставлением. Рифмическое сцепление фраз играет роль грамматических союзов и других средств синтаксического „сочинения". Речь, построенная по типу отрывистой, получает связность и полноту развития периодической.

С точки зрения стихотворной формы это вызывает постоянные перебои сказовой (согласованной с синтаксисом) интонации—и метрико-строфической (согласованной с членением речи на стихи и рифмические периоды). В то время как в стансовой системе сказовая и метрико-строфическая интонации совпадают, в лучшем случае сказовая интонация несколько варьирует метрико-строфическую, и в общем сказ целиком укладывается в рамки ритмического распева стиха,—при системе строфического enjambement постоянно перебивается смысловая интонация со стихотворным распевом. Внимание разделяется между сказом и ритмическим ходом стихотворной речи. Два ряда интонаций взаимно оттеняют друг друга. Речь приобретает с одной стороны смысловую выразительность, т. к. ее расчленение на неожиданных местах особенно заметно, с другой стороны ритмический распев, не поддерживаемый интонацией сказа, в нашем восприятии отчетливо варьирует и оживляется. Стансовая структура ритмически значительно однообразнее и оживляется обычно расстановкой эмфатических интонаций в определенном порядке, по принципам мелодики. Наоборот, в повествовательной стихотворной речи мелодия бывает настолько запутана и разбита, что не является основой эстетической организации произведения, которое варьируется и оживляется главным образом разнообразием акцентных форм стиха, т. е. ритмическим разнообразием в узком смысле этого слова. Кроме того—постоянное несовпадение

концов предложений с концами рифмических периодов действует как бы „нагнетанием“ нашего внимания. Ожидание гармонического конца все растет. Голос все время повышается, чтобы в заключительных стихах повествовательного периода замкнуть произношение выпуклой заключительной каденцией.

Этими двумя формами отнюдь не исчерпываются все способы строфического построения. В этой области возможно бесконечное разнообразие. На изолированных образцах демонстрировать отдельные типы построения вряд ли уместно. Изучение строфических форм требует обращения к обширному историко-литературному матерьялу.

Кроме того—здесь кончаются задачи метрики и начинается новая обширная глава поэтики—учение о композиции поэтических произведений. Глава эта лежит вне пределов той системы вопросов, которые являлись предметом настоящей работы.

Библиография.

В настоящей работе не делалось никаких ссылок на писателей, работавших в области русского стихосложения. Тем не менее, знакомство с их произведениями необходимо для изучения русского стихосложения. Не привожу исчерпывающей библиографии, привожу лишь основные труды, знакомство с которыми необходимо.

1) Среди работ, посвященных общей теории версификации, укажу следующие:

Работа основоположника руского тонического стихосложения *В. Тредиаковского*: „Новый и краткий способ к сложению российских стихов".

Трактат этот существует в двух редакциях. Первая 1735 года перепечатана у А. Куника в „Сборнике матерьялов для Истории Академии". Вторая—позднейшая находится в собраниях сочинений Тредиаковского, под названием „Способ к сложению российских стихов".

Его же „О древнем, среднем и новом стихотворении российском".

Кроме того отдельные замечания Тредиаковского, отчасти повторяющие положения трактатов, отчасти же дополняющие и разъясняющие их, встречаются в его различных статьях, предисловиях и трактатах.

М. Ломоносов. „Письмо о правилах российского стихотворства" 1740 г. Письмо это является полемикой с первым трактатом В. Тредиаковского 1735 г. Ломоносовское письмо понятно только при условии знакомства с этим трактатом.

Остолопов. „Словарь древней и новой поэзии" 1821 г.

Род энциклопедической сводки. По своему поэтическому направлению автор принадлежит XVIII веку. Этот „Словарь" интересен как итог науки XVIII в. о русском стихе.

Востоков. „Опыт о русском стихосложении“ 1817 г.

Работа совершенно исключительного интереса. Взгляд Востокова на русский стих освещается глубоким языковым чутьем автора. Труд этот остался неоцененным в свое время. Утверждения его, в некоторой части, не устарели и поныне.

Среди работ, посвященных версификации в XIX в., можно указать учебные руководства *Классовского.* „Версификация“ 1863 г. и *Перевлесского.* „Русское стихосложение“ 1853 г., дающие представление о классическо-догматическом учении о русском стихе.

Популярным изложением вопросов стихосложения является работа *Н. Шульговского;* „Теория и практика поэтического творчества“ 1913 г.

Попытку догматического изложения сделал *В. Брюсов.* „Наука о стихе“ 1919 г.

Популяризацией книги Брюсова является книга *Георгия Шенгели.* „Практическое стиховедение“ 1923 г.

2) Вопросу о взаимоотношении метра и ритма посвящены статьи:

А. Белый.— „Символизм“ 1910.

Н. В. Недоброво. „Ритм, метр и их взаимоотношение“ („Труды и Дни“ 1912 г. № 2).

С. Бобров. „Новое о стихосложении Пушкина.“ 1915.

Его же. „Записки стихотворца.“ 1916.

Его же. Коментарий в книге *Божидар.* „Распевочное Единство.“ 1916.

В. Чудовский. „О ритме Пушкинской Русалки“ („Аполлон“ 1914 г. № 1—2).

Его же „Несколько мыслей к возможному учению о стихе“ („Аполлон“ 1915 г. № 8—9).

Его же „Несколько утверждений о русском стихе“. („Аполлон“ 1917 г. № 4—5).

Взгляды Недоброво и Чудовского изложены Г. Князовым в предисловии к книге *Д. Г. Гинцбурга* о русском стихосложении 1915 г.

Георгий Шенгели. „Трактат о русском стихе". Издание 2-е 1923 г.

Ценным вкладом в науку о стихе является книга *Р. Якобсон.* „О чешском стихе" 1923.

3) О рифме в русской литературе почти не имеется работ. Законченную теорию классической рифмы дал еще *Кантемир* в „Письме к приятелю о сложении стихов русских" 1737 г. (письмо интересно. как полемика по поводу первого трактата Тредиаковского).

См. также *О. Брик.* Звуковые повторы (сборник „Поэтика". 1919 г. Знакомство со сборниками „Поэтики":—„Сборники по теории поэтического языка" 1916 и 1917—необходимо для изучающих стихосложение). *В. Жирмунский* „Поэзия Блока" 1912 (к истории неточной рифмы).

Фонетическая классификация русской рифмы дана в работе *Р. Кошутича* „Грамматика русского языка" (на сербском языке).

Затем *Н. Н. Дурново* „Рифмы, как материал для суждения о произношении" („Известия отд. Русск. яз. и Слов. Р. А. Н." т. XXIII кн. 2) и *С. И. Бернштейн* „О методологическом значении фонетического изучения рифм" („Сборник памяти С. А. Венгерова").

Кроме того в ближайшее время выходит в свет „Рифма, ее история и теория". *В. М. Жирмунского.*

4) Вопросам строфического построения посвящены след. работы *В. Жирмунский* „Композиция лирических стихотворений" 1921. *Б. Эйхенбаум* „Мелодика русского лирического стиха" 1922.

К книге Эйхенбаума приложена библиография иностранных сочинений, посвященных теории стихосложения.

Подробная библиография русской литературы по вопросам стихосложения приведена в книге: *Якубський.* „Наука виршування“ 1922 г. (Самая книга на украинском языке). Указатель работ по поэтике за 1900—22 гг. (в том числе и по стихосложению), составленный Н. Я. Айзенштоком и Н. Я. Кагаровым, приложен к русскому переводу книги: *Р. Мюллер Фрейенсфельс* „Поэтика“ 1923 г.

Примечания.

К стр. 15.

Следует обратить особое внимание на то, что *стопа* есть результат разложения стиха, совершаемого по определенной системе. *Стопа не есть самостоятельная слоговая группа*, поэтому, слово *хорей* вовсе не обозначает группу из двух слогов, из которых первый ударный. Слово это выражает собою *закон распределения ударений в стихе*. Хореический стих — это такой, который, будучи проскандован и разложен на стопы, дает в результате *ряд* слоговых групп, по два слога, из которых в каждой ударение стоит на первом слоге.

Нельзя изолировать одну стопу и рассматривать ее вне стиха. Нельзя говорить, что стих состоит из четырех хореев. Так называемый четырехстопный хорей вовсе не состоит из четырех слоговых отрезков. Это есть стих, скандуемый с четырьмя ударениями и построенный по хореическому *закону* чередования ударных и неударных слогов (т. е. ударение в скандовке на каждом нечетном слоге).

Этот признак стопы, как органического элемента стиха, обыкновенно упускается из виду, и стопами называют слоговые группы с известным расположением ударных и неударных слогов. В этом смысле говорят, что стих состоит из суммы таких то и таких то стоп: про стих

Дух отрицанья, дух сомненья

говорят, что он состоит из хорея, двух ямбов и амфибрахия.

Это в корне неверно. Стих есть метрическое единство и может быть построён лишь по одному закону. Каждый термин — „хорей“, „ямб“, „амфибрахий“ выражает собою полный закон построения стиха — и законы эти взаимно исключают друг друга. Данный стих есть четырехстопный ямб женского окончания. В нем нет ни хореев, ни амфибрахиев.

Метрический закон, выражаемый терминами „ямб“, „хорей“ и т. д., присущ не одному стиху, а всему комплексу стихов (стихотворению или поэме), элементом которого стих является. Поэтому чрезвычайно опасно определять размер одного стиха, не обращая внимания на его окружение. Так— общеизвестен пример

И демоны глухонемые.

Стих этот в одном окружении — 4-х стопный ямб, в другом 3-х стопный амфибрахий. Пример этот, правда, не совершенен, т. к. произносительный характер стиха не остается одним и тем же, будет ли эта строка среди ямбов, или среди амфибрахиев. Но можно вообразить эту строку, как элемент „Vers libre“ — и в таком случае это не будет ни ямб, ни амфибрахий.

Следовательно, говоря о стопе, мы должны всегда сознавать, что говорим о метрическом законе построения стиха в стихотворном его окружении.

В настоящем курсе условно термин стопа употребляется для обозначения отдельных слоговых групп, на которые искусственно разлагается стих. В этом смысле употребляются термины „первая стопа“, „вторая стопа“, „последняя стопа“. Однако — хотя по слоговому составу последняя стопа часто

не тождественна остальным стопам в стихе, она никаким образом не может быть названа другим именем, нежели остальные стопы, т. к. и она подчинена тому же закону чередования ударных и неударных слогов, что и весь стих.

К стр. 41.

Сторонники учения о „замене одной стопы другой“ широко пользуются терминами античной метрики для обозначения различных слогосочетаний по три слога, встречающихся в стихах трехсложных размеров.

Привожу эти термины, как более или менее употребительные в литературе:

Группа из трех неударных слогов ⏑ ⏑ ⏑ именуется *трибрахием:*

Пример:

благоу | хает смо | ла.

Группы из одного неударного и двух ударных слогов:

1) Неударный слог на первом месте ⏑ — — *бакхий*

Эсхи́н во́т | безмолвный | свидетель.

2) Неударный слог на втором месте — ⏑ — *амфимакр* или *кретик*. Пример.

Ди́вный Го́ | голь из ге | ниев гений.

3) Неударный слог на третьем месте — — ⏑ *бакхий второй* или *антибакхий* или *палимбакхий*. Пример:

Цве́т жи́зни | был сорван | увяла | душа.

Группа из трех ударных слогов — *молосс* или *тримакр*. Пример:

Ах! све́т где́ | она пре | до мною | цвела.

Термины эти приводятся здесь исключительно в интересах справки. Следует обратить внимание, что ни в одной из этих групп нет равенства ударений. Метрическое ударение всегда звучит иначе, чем неметрическое. Точно так же в трибрахических группах неударный слог, совпадающий с местом метрически ударным звучит всегда сильнее остальных. Поэтому приводимые обозначения чисто графичны.

Авторы, пользующиеся в анализе стяженных размеров обозначением пауз, именуют их *леймами* и соответственно самые стихи называют *леймическими*. Для обозначения лейм употребляется значок Λ. Таким образом стих

Здесь никто любить не умеет.

записывается:

⌣ ⌣ — Λ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣.

Совершенно несомненно, что термин этот и соответствующее обозначение — полная фикция, не соответствующая никакому речевому моменту. Подобные стихи выравниваются не паузами, а темпом произнесения.

К стр. 94.

Произносительно-акустическую роль звуков в рифме не следует преувеличивать. Дело в том, что важно не звучание или произношение само по себе, но сознание этого произношения, функция их в живой речи, роль их в системе языка. Иной раз весьма малые акустические различия обусловливают большое смысловое расхождение и в таких случаях эта разница отчетливо осмысляется. Но часто звуки далекие играют одну и ту же роль, разница между ними уничтожается в сознании говорящего, что часто приводит к смешению в произношении далеких звуков. Например, в окончаниях уменьшительных „ушко“, „ышко“ (дедушко, солнышко)

„у“ и „ы“ имеют историческое происхождение и теперь осмысляются совершенно одинаково: отсюда тенденция произносить слова на „ышко“ как будто бы они содержат звук „у“ (солнушко), что вызывает необходимость введения различных „правил“ в школьных этимологиях, помогающих орьентироваться в произношении и правописании этих слов. Такова же судьба безударных окончаний глаголов в третьем лице множественного числа на „ат“ и „ят“ по аналогии произносимых ныне со звуком „у“ (смотрят = смотрют аналогично сеют). Таким образом в некоторых частных случаях происходит так сказать конвергенция фонем. Если эти случаи неотчетливого осмысления какого-нибудь звука распространяются на большую часть случаев его применения, то в нашем сознании звук этот сближается с аналогичным ему, хотя бы в произношении они и различествовали. В результате таких сближений в осмыслении может произойти и сближение в произношении. Так, если аканье не является исконной формой русского языка, то ему предшествовало время, когда безударные а и о хотя и различались в произношении, но их различие осмыслялось весьма смутно. Таким образом в нашем сознании звуки группируются как сходные и различные в зависимости от того, какое внимание мы уделяем их различиям, какую роль играют они в осмыслении слов, в которые они входят. В результате может оказаться, что мы относим к одному типу, осознаем как единые или родственные, весьма различные звуки, а с другой стороны сознаем различие в звуках языка там, где никакого различия в произношении нет. Так звуки „и“ и „ы“ играют в большинство случаев аналогичную роль в языке: от слов „рука“ и „жена“ родительный падеж будет „руки“ и „жены“. Оба звука „и“ и „ы“ являются приметами одной формы. Звук „и“ постоянно переходит в „ы“ после твердых согласных: „изба“—„в избе“

(„в ызбе“). Смешению способствует орфография: после „ж“, „ш“ и „ц“ буква „и“ обозначает звук „ы“ (жизнь, цирк, ширь). Отсюда—сближение этих звуков в рифме. С другой стороны мы можем чувствовать различие там, где его нет в произношении. В словах „ужасна“ (женск. род.) и „ужасно“ (средн. род) последний звук тождественен, однако аналогия с формами „одна“ и „одно“ заставляет нас осмыслять средне-глухой звук в окончании в одном случае как редуцированное „а“, в другом—как редуцированное „о“, т. е. в тождественных звуках выражаются различные звуковые намерения. Это препятствует их рифмовке, и у русских классических поэтов рифмовка неударных „а“ и „о“ особенно в тех случаях, когда они являются приметами различных форм—чрезвычайно редко (по наблюдению В. М. Жирмунского у Е. Баратынского таких рифм совсем нет).

Такое осмысление звуков является причиной того, что в каждом языке имеется своя система звуков, что отражается на сближении фонем в рифмах. Так—во французском языке звуки i, u, ou, eu, é, o представляют собой самостоятельные типы и слова fine-lune, mer, fleur и т. д. не рифмуют между собой. В немецком же языке постоянна рифмовка „ü“ с „i“, „ö“ с „e“, напр.: dasselbe-Gewölbe, umflügelt-bespiegelt, Blick Glück, Wetter-Götter и т. д. Понятно здесь играет роль не столько тот факт, что немецкие „ü“ и „ö“ ближе к „i“ и „e“, чем французские „u“ и „eu“, сколько факт национально языковых аналогий.

Звуковое намерение и осмысление звукового состава слов в восприятии грамотного человека орьентируется в сильной степени орфографией. Вот почему иногда в рифмах мы видим результат орфографического сближения: рифмуют слова хотя и различного произношения, но такие, которые пишутся одинаково (графические рифмы), или начертание которых

в других случаях дает рифму (рифмы по графической аналогии). Особенно это ясно на примере каламбурных рифм: „демон—совсем он“, орфографическое сближение двух „о“ не считается с различным их произношением; „капитан—молчит он“—сближены „а“ с „о“, в других случаях дающие рифму.

Отношение поэтов к орфографии бывало различно; в начале XIX века, в эпоху культуры точной рифмы было заметно стремление и к орфографической точности. Это вызывало начертание прилагательных мужск. рода „ой“ (происходящего от орфографии XVIII в.), которое держалось в рифмах даже тогда, когда различие окончаний „ый“ и „ой“ перестало осмысляться.

В русском языке принцип графического тождества никогда не достигал такой строгости, как во Франции, где „рифма для глаз“ была обязательной в классическую эпоху. Но и во Франции и в России орфография служила лишь средством, орьентирующим осмысление звуков и никогда принцип „рифмы для глаз“ не вызывал требования абсолютного буквенного тождества рифм. Расин свободно рифмовал „téméraire-frère“ „répandre-cendre“, „trépas-états“, „époux-vous“, „vôtre-autre“, „suplice-éclaircisse“ и т. п

И если запрещалось рифмовать созвучные слова tout и doux, то потому, что в слове „tout“ мыслился немой звук „t“ (tout-à-coup), а в слове, „doux“—звук „s“ (douce). Наоборот—законна была рифма „Minos-repos“, ибо хотя во втором слове „s“ не произносилось, но сознавалось, и следовательно „рифма для глаз“ была рифмой в звуковом сознании.

В русском языке всегда существовала подобная система орфографических аналогий (в известных положениях рифмуют а—я, з—с, тс—ц и т. д.), но физический звук везде играл большую роль, чем звук в сознании (семасиологизованный).

Указанные факты заставляют с большой осторожностью относиться к рифме как прямому свидетельству о произношении поэта. Не говоря уже о том, что рифма может свидетельствовать только о произношении, свойственном стихотворной речи, а не обыденной (тождество их следует везде особо доказывать), весьма часто рифма указывает на то, что слова созвучны лишь в сознании, но не в произношении. Поэтому показания рифмовки следует всегда поверять иными свидетельствами истории языка, которые вообще дают возможность орьентироваться в большей или меньшей фонетической точности рифмовки умерших поэтов.

Вопросу о роли орфографии в рифме посвящена работа В. М. Жирмунского, прочитанная им на заседании О-ва Изучения Художественной Словесности 25 марта 1923 г.

К стр. 137.

Объективным признаком строфического членения стихотворения является зрительная—графическая форма стихотворения. Обычно принято между строфическими единицами делать пробел. Если строфы имеют резко самостоятельный характер, то их разделяют черточкой или звездочкой, или нумеруют (строфы „Евгения Онегина"). Иногда строфа выделяется тем, что ее первый стих печатается „с красной строки", т. е. начало его отступает от вертикали, с которой начинаются остальные стихи (см. стр. 59—60 и 63). Иногда в четверостишиях отодвигают вправо или влево от вертикали четные стихи (см. стр. 74), а в шестистишиях типа aabccb—третий и шестой, хотя бы по числу стоп они были равны остальным.

Вообще—графическая форма является не маловажным признаком стихотворной речи. Орфография не передаст полной системы звучания, поэтому поэты всегда заботились о своеобразной зрительной форме стихотворения. Поскольку основным моментом стиховой композиции является расчлененность

речи на стихи, стихотворения печатаются с выделением стихов в отдельные строки, обычно начинаемые с заглавной буквы.

Если стихи в сознании поэта равенствуют между собой, то все они начинаются на одной вертикали. Но если стихотворение состоит из разнородных строк (отличающихся числом стоп), то для каждого размера выбирается своя вертикаль и стихи печатаются тем правее, чем они короче. Так печатаются обычно басни, комедии вольного ямба и т. п. (см. пример такого вольного ямба на стр. 90, ср. примеры стр. 46, 121, 129).

Впрочем иногда, когда в замысле нет установки на неравномерность стихов, стихотворение печатают начиная стихи с общей вертикали даже в том случае, если они отличаются друг от друга числом стоп.

Поскольку зрительная форма стихотворения выражает замысел поэта, следует тщательно соблюдать авторскую форму при воспроизведении стихотворного текста. К сожалению, падение стихотворной культуры в конце XIX в. привело к тому, что в современных нам изданиях классиков эта зрительная форма подвергается произвольным искажениям.

Графической форме стихов посвящены бывают страницы глав о сложном наборе в специальных книгах, трактующих типографское дело. См., напр.: *А. Осецкий.—И Михайлов.* Элементарный курс техники наборного дела. 1920, стр. 69—93.

Предметный указатель.

Оглавление.

Опечатки:

Стр.: 18, 48, 55, 62, 63. 64, 87, 88 напечатано: Бог, следует бог. Стр.: 53, 88 напечатано Господь, следует господь. Стр. 84: Оною, следует оною. Стр. 84: Ею, следует ею.

Цена золотом.

Карл Гагеман.—„Игры народов“ (Восточный театр), ч. I. Индия, пер. с немецкого, под ред. А. А. Гвоздева.

„Прошлое русской музыки“.—Сборн. статей Игоря Глебова, Ю. А. Зандера, В. А. Прокофьева, А. В. Преображенского, А. В. Финагина (*готовится к печати*).

Кречмар.—История оперы (*готовится к печати*).

Неф. — „Симфония и сюита“ (*готовится к печати*).

А. В. Финагин. — „Русская песня“ (*печатается*).

А. В. Преображенский.—Культовая музыка в России (*готовится к печати*).

И. Глебов. — „Русская опера“ (*готовится к печати*).

„Записки Разряда Изобразительных Искусств“. — Периодич. журн. по искусству № 1 (*готовится к печати*).

Г. Марцинский. — Метод экспрессионизма (*печатается*).

Лансбергер. — Импрессионизм и экпрессионизм в живописи (*печатается*).

Н. Н. Евреинов. — Драматические сочинения. Т. 3-й.

Иннокент. Анненский. — „Тихие песни“, сборник стихов.

„Среди книг“ —Справочник о новых книгах и состоянии книжного рынка № 1 . . . . — р. 20 к.

КНИЖНЫЕ МАГАЗИНЫ

„ACADEMIA“.

Петроград, пр. Володарского, 40. Москва, Тверская, 29.

Все новинки Петроградских, Московских и провинциальных изданий немедленно по их выходе.

Большой выбор книг по всем отраслям знания. Большой антикварный отдел.

Наибольшее внимание обращено на постоянное пополнение след. отделов: *Обществоведение. Экономика. Философия. Литература. Искусство. Классики. Техника.*

Магазины принимают поручения от провинциальных учреждений, магазинов и частных лиц на доставку всех книг как новых, так и прежних изданий.

Комплектование библиотек на самых льготных условиях.

Книги высылаются наложенным платежом по первому требованию.

Книгопродавцам обычная скидка.